

O crítico-curador nos festivais de cinema brasileiros

- questionamentos e análises
sobre um perfil híbrido



Renato Cabral

Porto, 2023

Universidade do Porto
Faculdade de Belas Artes

O crítico-curador nos festivais de cinema brasileiros

- questionamentos e análises
sobre um perfil híbrido

Renato Cabral de Oliveira

Dissertação para obtenção do grau de Mestre
em Estudos Museológicos e Curadoriais

Orientador Professor Doutor Vitor Almeida

2023

Agradecimentos

Pela paciência e acompanhamento durante todo o processo desta investigação, agradecimentos ao professor Vitor Almeida e à professora Lúcia Matos. Um especial agradecimento também à professora Tânia Leão por suas contribuições e incentivos dentro dos estudos da Sociologia.

Destaco também os entrevistados deste trabalho que encontraram tempo em suas agendas e acolheram com confiança o que está aqui desenvolvido, ao responder e refletir sobre suas profissões e vida de maneira aberta e sincera.

Ao meu coração por completo: minha mãe, meu pai (in memoriam) e minha irmã. Que mesmo com tantos altos e baixos, distâncias e momentos de completo distanciamento dos objetivos, me trouxeram de volta aos trilhos. Sem esquecer do Shaolin, Manuela (in memoriam) e Miúcha (in memoriam).

Aos amigos, pelas conversas e incentivos em meio às incertezas: Tainah Dadda, Luciano Mello, Patrick Tedesco, Ana Paula Caruso e Vitor Almeida.

À minha irmã de coração: Elisa Gerber, que em alguns momentos acredita mais em mim do que eu mesmo. (Ainda bem!)

Aos amigos de Satolep pelas videochamadas e risadas. Aos colegas da extinta Possible que me ensinaram no dia-a-dia a não temer desafios.

À Thaíse Mondin, que mais que uma psicanalista foi também um pouco co-orientadora dessa loucura toda.

À Marina Barros, da Volante, por me dar algo valioso além da amizade: tempo.

E aos meus professores da UFPel, em especial, para a que virou uma grande amiga: Ivonete Pinto.

E ao Porto, que me acolheu calorosamente.

Porto, agosto de 2023.

Resumo

Difundida e já objeto de estudo e grandes reflexões dentro das artes visuais, a curadoria é uma palavra do momento também dentro do segmento audiovisual e do cinema. Cada vez mais curadores se fazem necessários para integrar eventos como os festivais e mostras que se dedicam a selecionar ou retomar produções cinematográficas para diferentes públicos. No Brasil, o papel de curador, por diversas vezes, recai aos críticos de cinema e com isso propõe-se neste trabalho investigar essa a troca ou alargamento de papéis e posições e as motivações e causas por traz dessa movimentação. Perceber assim, os meandros profissionais que fazem com que seja desenvolvido um perfil, por vezes, híbrido de um crítico-curador dentro desses eventos. Utilizando-se de entrevistas com um grupo que atua desta forma, propõe-se reunir também extensa consulta a bibliografias nas artes visuais, estudos sociológicos, assim como também aos estudos de festivais de cinema, compreendendo assim a estrutura de festivais brasileiros em que o crítico-curador é incluído. As entrevistas possibilitarão traçar um mapa e encontrar confluências e divergências que podem auxiliar na definição desse perfil profissional e seu trabalho nos últimos anos relacionando, em alguns momentos, a movimentações no meio da crítica, como o caso da Abraccine (Associação Brasileira de Críticos de Cinema).

Palavras-chave: cinema, curadoria, curador, curatorial, crítica de cinema, festivais de cinema.

Abstract

Widespread and already the object of study and major reflections within the visual arts, curation is a word of the moment also within the audiovisual and cinema segments. Lately curators are needed to integrate events such as festivals and exhibitions that are dedicated to selecting or reviving cinematographic productions for different audiences. In Brazil, the role of curator, on many occasions, falls to film critics and therefore this work proposes to investigate this exchange or expansion of roles and the motivations and causes behind this movement. A way of understanding the professional intricacies that lead to the development of a sometimes hybrid profile of a critic-curator within these events. Using interviews with a group that operates in this way, this work it is also proposes to gather extensive consultation of bibliographies in the visual arts, sociological studies, as well as studies of film festivals, thus understanding the structure of Brazilian festivals in which the critic-curator is included. The interviews will help to draw a map and find confluences and divergences that can, maybe, define this professional profile and his work in recent years, relating, in some moments, to movements within criticism, such as the case of Abraccine (Brazilian Association of Film Critics).

Keywords: cinema, curatorship, curator, curatorial, film criticism, film festivals.

Lista de figuras

Figura 1. Página inicial do site Letterboxd.	6
Figura 2. A crítica Isabela Boscov virou sensação com seus comentários em vídeo no Youtube, se tornando até mesmo meme entre os mais jovens. (Fonte: Jornal O Povo)	14
Figura 3. Página inicial do site de cursos online de Arthur Tuoto (www.cursodecinema.com.br)	17
Figura 4. Capa da última edição da Revista SET, novembro de 2010. Revista emblemática nos anos 90 e 2000 no Brasil.	19
Figura 5. Assembleia da Abraccine realizada em julho de 2011 durante o Festival de Paulínia.	22
Figura 6. Gráfico de atividades regulares além da crítica de cinema.	24
Figura 7. Grau de formação dos associados.	24
Figura 8. Faixa etária dos associados.	25
Figura 9. Identidade étnico-racial.	26
Figura 10. Identificação de gênero.	26
Figura 11. Faixa etária dos críticos envolvidos em atividades de curadoria ou organização de eventos relacionados.	27
Figura 12. Identificação de gênero dos críticos envolvidos.	28
Figura 13. Identificação étnico-racial dos críticos envolvidos em atividades de curadoria ou organização de eventos relacionados.	28
Figura 14. O gabinete de curiosidades	33
Figura 15. A crítica e curadora Iris Barry	36
Figura 16. Henri Langlois transporta bobinas de filmes em foto de Enrico Sarsini	38
Figura 17. Paulo Emílio Salles Gomes.	38
Figura 18. O crítico pelotense Paulo Fontoura Gastal.	46
Figura 19. Mosaico de imagens das entrevistas realizadas virtualmente. Estão na ordem: Aaron Cutler, Carol Almeida, Eduardo Valente, Ivonete Pinto, Juliano Gomes, Leonardo Bomfim, Marcelo Ikeda, Marcelo Miranda, Marcos Santuário e Neusa Barbosa.	67
Figura 20. A presença por gênero entre os entrevistados da investigação.	70
Figura 21. A representatividade étnico-racial dos entrevistados.	71
Figura 22. Os entrevistados e suas presenças por formação acadêmica.	71

Sumário

1. Introdução	01
2. Uma situação crítica	05
2.1. Uma certa crítica de cinema	13
2.2. A crítica de cinema brasileira – um breve retrospecto	17
2.3. Amadurecimento da crítica de cinema brasileira	20
3. Questões curatoriais	31
3.1. Curadoria e curadores em cinema	35
3.2. Programar e curar.....	39
3.3. O estudo da curadoria em cinema	44
3.4. Curadoria e curadores em cinema à brasileira.....	45
4. Festivais de cinema – da cinefilia a um fenômeno social total	49
4.1. Festivais de cinema – Um contexto brasileiro	53
4.2. Políticas públicas e a digitalização	56
5. O crítico-curador	59
5.1. Os críticos-curadores em questão	66
5.2. Desenvolvimento do perfil do crítico-curador em festivais de cinema brasileiros	72
5.3. Processos e amadurecimento dos críticos-curadores	76
5.4. O presente e o futuro	81
6. Conclusão	89
7. Bibliografia	93
8. Anexos	97

O crítico-curador nos festivais de cinema brasileiros

- questionamentos e análises
sobre um perfil híbrido



Renato Cabral

Porto, 2023

Universidade do Porto
Faculdade de Belas Artes

O crítico-curador nos festivais de cinema brasileiros

- questionamentos e análises
sobre um perfil híbrido

Renato Cabral de Oliveira

Dissertação para obtenção do grau de Mestre
em Estudos Curatoriais e Museológicos

Orientador Professor Doutor Vitor Almeida

2023

Agradecimentos

Pela paciência e acompanhamento durante todo o processo desta investigação, agradecimentos ao professor Vitor Almeida e à professora Lúcia Matos. Um especial agradecimento também à professora Tânia Leão por suas contribuições e incentivos dentro dos estudos da Sociologia.

Destaco também os entrevistados deste trabalho que encontraram tempo em suas agendas e acolheram com confiança o que está aqui desenvolvido, ao responder e refletir sobre suas profissões e vida de maneira aberta e sincera.

Ao meu coração por completo: minha mãe, meu pai (in memoriam) e minha irmã. Que mesmo com tantos altos e baixos, distâncias e momentos de completo distanciamento dos objetivos, me trouxeram de volta aos trilhos. Sem esquecer do Shaolin, Manuela (in memoriam) e Miúcha (in memoriam).

Aos amigos, pelas conversas e incentivos em meio às incertezas: Tainah Dadda, Luciano Mello, Patrick Tedesco, Ana Paula Caruso e Vitor Almeida.

À minha irmã de coração: Elisa Gerber, que em alguns momentos acredita mais em mim do que eu mesmo. (Ainda bem!)

Aos amigos de Satolep pelas videochamadas e risadas. Aos colegas da extinta Possible que me ensinaram no dia-a-dia a não temer desafios.

À Thaíse Mondin, que mais que uma psicanalista foi também um pouco co-orientadora dessa loucura toda.

À Marina Barros, da Volante, por me dar algo valioso além da amizade: tempo.

E aos meus professores da UFPel, em especial, para a que virou uma grande amiga: Ivonete Pinto.

E ao Porto, que me acolheu calorosamente.

Porto, agosto de 2023.

Resumo

Difundida e já objeto de estudo e grandes reflexões dentro das artes visuais, a curadoria é uma palavra do momento também dentro do segmento audiovisual e do cinema. Cada vez mais curadores se fazem necessários para integrar eventos como os festivais e mostras que se dedicam a selecionar ou retomar produções cinematográficas para diferentes públicos. No Brasil, o papel de curador, por diversas vezes, recai aos críticos de cinema e com isso propõe-se neste trabalho investigar essa a troca ou alargamento de papéis e posições e as motivações e causas por traz dessa movimentação. Perceber assim, os meandros profissionais que fazem com que seja desenvolvido um perfil, por vezes, híbrido de um crítico-curador dentro desses eventos. Utilizando-se de entrevistas com um grupo que atua desta forma, propõe-se reunir também extensa consulta a bibliografias nas artes visuais, estudos sociológicos, assim como também aos estudos de festivais de cinema, compreendendo assim a estrutura de festivais brasileiros em que o crítico-curador é incluído. As entrevistas possibilitarão traçar um mapa e encontrar confluências e divergências que podem auxiliar na definição desse perfil profissional e seu trabalho nos últimos anos relacionando, em alguns momentos, a movimentações no meio da crítica, como o caso da Abraccine (Associação Brasileira de Críticos de Cinema).

Palavras-chave: cinema, curadoria, curador, curatorial, crítica de cinema, festivais de cinema.

Abstract

Widespread and already the object of study and major reflections within the visual arts, curation is a word of the moment also within the audiovisual and cinema segments. Lately curators are needed to integrate events such as festivals and exhibitions that are dedicated to selecting or reviving cinematographic productions for different audiences. In Brazil, the role of curator, on many occasions, falls to film critics and therefore this work proposes to investigate this exchange or expansion of roles and the motivations and causes behind this movement. A way of understanding the professional intricacies that lead to the development of a sometimes hybrid profile of a critic-curator within these events. Using interviews with a group that operates in this way, this work it is also proposes to gather extensive consultation of bibliographies in the visual arts, sociological studies, as well as studies of film festivals, thus understanding the structure of Brazilian festivals in which the critic-curator is included. The interviews will help to draw a map and find confluences and divergences that can, maybe, define this professional profile and his work in recent years, relating, in some moments, to movements within criticism, such as the case of Abraccine (Brazilian Association of Film Critics).

Keywords: cinema, curatorship, curator, curatorial, film criticism, film festivals.

Lista de figuras

Figura 1. Página inicial do site Letterboxd.	6
Figura 2. A crítica Isabela Boscov virou sensação com seus comentários em vídeo no Youtube, se tornando até mesmo meme entre os mais jovens. (Fonte: Jornal O Povo)	14
Figura 3. Página inicial do site de cursos online de Arthur Tuoto (www.cursodecinema.com.br)	17
Figura 4. Capa da última edição da Revista SET, novembro de 2010. Revista emblemática nos anos 90 e 2000 no Brasil.	19
Figura 5. Assembleia da Abraccine realizada em julho de 2011 durante o Festival de Paulínia.	22
Figura 6. Gráfico de atividades regulares além da crítica de cinema.	24
Figura 7. Grau de formação dos associados.	24
Figura 8. Faixa etária dos associados.	25
Figura 9. Identidade étnico-racial.	26
Figura 10. Identificação de gênero.	26
Figura 11. Faixa etária dos críticos envolvidos em atividades de curadoria ou organização de eventos relacionados.	27
Figura 12. Identificação de gênero dos críticos envolvidos.	28
Figura 13. Identificação étnico-racial dos críticos envolvidos em atividades de curadoria ou organização de eventos relacionados.	28
Figura 14. O gabinete de curiosidades	33
Figura 15. A crítica e curadora Iris Barry	36
Figura 16. Henri Langlois transporta bobinas de filmes em foto de Enrico Sarsini	38
Figura 17. Paulo Emílio Salles Gomes.	38
Figura 18. O crítico pelotense Paulo Fontoura Gastal.	46
Figura 19. Mosaico de imagens das entrevistas realizadas virtualmente. Estão na ordem: Aaron Cutler, Carol Almeida, Eduardo Valente, Ivonete Pinto, Juliano Gomes, Leonardo Bomfim, Marcelo Ikeda, Marcelo Miranda, Marcos Santuário e Neusa Barbosa.	67
Figura 20. A presença por gênero entre os entrevistados da investigação.	70
Figura 21. A representatividade étnico-racial dos entrevistados.	71
Figura 22. Os entrevistados e suas presenças por formação acadêmica.	71

Sumário

1. Introdução	01
2. Uma situação crítica	05
2.1. Uma certa crítica de cinema	13
2.2. A crítica de cinema brasileira – um breve retrospecto	17
2.3. Amadurecimento da crítica de cinema brasileira	20
3. Questões curatoriais	31
3.1. Curadoria e curadores em cinema	35
3.2. Programar e curar.....	39
3.3. O estudo da curadoria em cinema	44
3.4. Curadoria e curadores em cinema à brasileira.....	45
4. Festivais de cinema – da cinefilia a um fenômeno social total	49
4.1. Festivais de cinema – Um contexto brasileiro	53
4.2. Políticas públicas e a digitalização	56
5. O crítico-curador	59
5.1. Os críticos-curadores em questão	66
5.2. Desenvolvimento do perfil do crítico-curador em festivais de cinema brasileiros	72
5.3. Processos e amadurecimento dos críticos-curadores	76
5.4. O presente e o futuro	81
6. Conclusão	89
7. Bibliografia	93
8. Anexos	97

1. Introdução

Iniciar uma investigação com distanciamento é o que é esperado de todo e qualquer pesquisador. Porém muitas das reflexões e preocupações que desenvolvo nestas páginas começaram de maneira, admito, muito pessoal e, em alguns momentos, de uma forma até ingênua. Porém na ingenuidade, muitas vezes, reside a alma do curioso. A potência aqui está radicada em compreender a presença do crítico de cinema no campo curatorial brasileiro. Presença essa que, admito, vivenciei em alguns momentos na minha trajetória em que essas duas atividades que exerço se entrecruzaram ou caminharam em paralelo. Quando recém graduado em Cinema e já exercendo certa atividade como crítico de cinema, fui surpreendido com uma remuneração por um trabalho de curadoria em uma pequena mostra de curtas-metragens. Algo que, é preciso admitir, nenhum crítico de cinema distante do jornalismo e por caminhar na curadoria, vivencia facilmente.

Minha trajetória profissional é de paralelismos que expandem muito além do cinema. Enquanto mantenho uma presença na crítica e na curadoria, profissionalmente minha remuneração e estrutura, de mais de uma década, origina-se de um trabalho regular com comunicação digital, marketing, publicidade e design. Assim, é desafiador constatar que o viés das atividades profissionais que exerço no campo do cinema, junto a tantos outros profissionais e investigadores, pouco se desenvolve da mesma perspectiva de uma realidade sustentável profissional e financeira.

A crítica, a qual eu realizava com regularidade, sempre foi vista como uma atividade a ser desenvolvida de modo apaixonado, “anticapitalista”, artística. Afinal, no amor e na paixão, não se envolve remuneração e pensar por esse viés, dizem, se encara um aprisionamento da criatividade e da arte. Porém quando um espaço como a curadoria se desenvolve, mesmo sem trazer uma constância, ainda assim entrega uma certa consideração. Surgem de possibilidades que envolvem respeito e legitimação que não são apenas, de modo simbólico, dos pares, mas sim de uma visão profissional de mercado, de uma possibilidade de ofício. Se apresenta assim a fagulha e objetivo primário dessa investigação. Entender o cenário atual desses dois campos profissionais e o que trazem atualmente de potência.

Ao longo do tempo me detive a observar de longe e de perto a presença de críticos e críticas de cinema nos festivais de cinema em posições que ultrapassavam meramente a cobertura

jornalística e crítica ou, até mesmo, a mediação de mesas de conversa e debates. Encontrei críticos constantemente como curadores: em cineclubes, pequenas mostras e em festivais de grande porte com reconhecimento no cenário brasileiro e internacional.

Inicialmente o interesse era em compreender mais da visão curatorial de cada um, seus métodos e a agenda de cada curador. Mas com o passar do tempo e com uma inquietude e incômodo pelo ambiente ali estruturado e construído, me vi em busca de compreender as razões que levavam a presença dos críticos para o ambiente da curadoria, muito além de meramente conhecedores de cinema (apesar de isso ser fundamental, é claro). E mais, o que implica essa presença nesse espaço, quem são essas pessoas ali presentes e que, novamente, guiam, modulam, filtram, direcionam o que será visto como cinema assim como o fazem na crítica, e que nesta investigação se refere ao contexto brasileiro.

O encontro com todas essas questões e um tempo de reflexão levou-me a acrescentar outras tantas, assim como descortinar de maneira mais formal situações que já eram, em certo grau, discutidas informalmente nos corredores de festivais e troca de e-mails em fóruns virtuais. Inclusive, esse é um ponto a destacar a respeito da partida desse trabalho que se dá, em sua base, através de entrevistas com críticos que atuam como curadores. Críticos esses associados, em algum momento durante as últimas duas décadas, a festivais emblemáticos ou de alcance abrangente no cenário brasileiro e que, de alguma forma, encontram-se ou encontraram-se presentes na atual Associação Brasileira de Críticos de Cinema, a Abraccine.

A necessidade de ouvir e registrar diretamente testemunhos das práticas desses profissionais se dá pela ausência ou incompletude de depoimentos quando buscamos tanto no meio jornalístico como acadêmico. Busca-se então aprofundar com objetividade questões de metodologias, regularidade de produção curatorial e situações da atividade profissional. Visualizar nesta amostragem quem são essas pessoas e quais suas trajetórias até a curadoria.

Somente muito recentemente foram desenvolvidos trabalhos de investigação com robustez sobre uma presença curatorial no campo do cinema. Se identifica uma produção considerável direcionada aos festivais e lateralmente incluindo a curadoria, mas raramente partindo da própria curadoria e seus profissionais. Pouco também se desmistifica dessa posição que é vista com maus olhos por ser uma junção de poder e juízo, impulsionada pela construção feita na arte contemporânea e pelos museus.

Buscando aprofundar questões curatoriais, por exemplo, estão trabalhos no meio acadêmico brasileiro que foram realizados por Adriano Garrett e Marcelo Ikeda, os quais desenvolvem pesquisas sobre o tema dos festivais e curadoria. Agregando à movimentação, podemos destacar o crescimento dos estudos de festivais de cinema que se desenvolvem na América Latina, especialmente no Brasil, com a criação de grupos de pesquisa no meio acadêmico¹. Estudos esses iniciados, assim como os festivais de cinema, na Europa e cancelando a importância desses eventos.

A maneira como as informações se tornam defasadas, antigas, é muito veloz quando tratamos sobre festivais de cinema e os estudos curatoriais nesse segmento. As mudanças com a chegada de tecnologias e de questões geracionais de consumo de informações (o que a crítica e a curadoria lidam) colocam qualquer trabalho a respeito como um apanhado histórico ou um ponto de situação, um estado da arte que em questão de meses, semanas ou dias, já terá sido modificado. Ao mesmo tempo que parece um esforço frustrante é uma oportunidade grandiosa de formalizar acontecimentos e um momento. Ainda mais em um estudo que de maneira geral, neste momento, está a iniciar.

Entre tantos questionamentos a busca aqui é entender se existe uma eventual migração do perfil crítico à curadoria e qual seria a eventual razão dessa movimentação. É uma reconfiguração ou transformação de mercado profissional e do campo do cinema e, principalmente, da presença da crítica?

Como seu centro a busca em compreender a curadoria em cinema, esta realizada por críticos e inserida nos festivais, este trabalho se vê responsável em conceitualizar e contextualizar esses três ambientes particulares e que se entrecruzam constantemente: crítica, curadoria e festivais. Esse entrecruzamento é executado, transitado, pelo crítico, um sujeito que desenvolve seu gesto, ofício e trabalho por dois campos e um espaço.

No primeiro capítulo deste trabalho a atenção é dada a conceitualizar e perceber o andar histórico e social da crítica, tanto de cinema como de arte. Suas implicações num cenário contemporâneo, um estado da arte que é constante, inerente de uma constante crise também está aqui incluso. Crise essa que se revela com o fechamento de espaços de escrita e

¹ Organizado por acadêmicos brasileiros entre 2021 e 2022, o Grupo de Pesquisa Festivais Audiovisuais realizou em 2022 uma série de debates, mesas de conversa e palestras, a divulgação, entre diversos meios, ocorreu na página de Instagram do grupo em <https://www.instagram.com/pesquisafestivaisaudiovisuais/>

reconfiguração de plataformas para esses profissionais. Afinal, seria essa crise que leva o crítico para um ambiente curatorial?

Já o segundo capítulo é apresentado cenários curatoriais, abordando de maneira pontual referenciais históricos da curadoria e curadores nas artes e no cinema. Estende-se a busca desses referenciais também ao contexto brasileiro elencando curadores emblemáticos para os festivais e o cinema do país.

O terceiro capítulo se detém nos festivais de cinema, sua importância para o cinema e seu entrelaçar com a crítica e a curadoria. É apresentado um breve panorama histórico com recorte global e brasileiro do surgimento desses espaços de tradição cinéfila e do mercado do audiovisual. Suas mudanças, seus formatos e esse circuito já considerado essencial a um tipo de cinema.

O quarto capítulo é desenvolvido um entendimento sobre os festivais de cinema, suas origens e as mudanças que se apresentam com o passar dos anos, assim como os festivais que tomaremos como referenciais ao trabalho. Logo, também se propõe a olhar para o contexto brasileiro e a organização estrutural de seus eventos, assim como os impactos das políticas públicas de investimento em cultura no país e a digitalização tanto do cinema como do mercado exibidor brasileiro e seus impactos nos festivais.

Já o quinto momento do trabalho é dedicado à reflexão dos pontos anteriores, impulsionado por entrevistas com críticos que atuam também como curadores, busca-se um olhar para o perfil desse profissional que pode ser resumido de tantas formas. Híbrido, generalista e que se vê habitando dois mundos. Mas afinal, o que os leva a esse novo momento? Uma eventual crise ou transformação da crítica em seu suporte que leva os profissionais a expandir suas atividades? Influenciados indiretamente pela ampliação de incentivos a eventos como festivais e mostras de cinema por todo o país? São questões centrais para esse capítulo.

E finalmente, a sexta parte concluirá o que será desenvolvido nestas páginas, aonde se chegou com todas as reflexões que aqui serão apresentadas. Porém, de antemão, é possível antecipar que se espera alcançar uma contribuição, mesmo que embrionária, de questionar e destacar o momento em que a crítica e curadoria em cinema estão, principalmente no contexto dos festivais de cinema. E assim entender a movimentação, necessidades e operacionalizações do profissional de ambos os campos.

2. Uma situação crítica

A crítica de cinema, com sua análise e avaliação de obras cinematográficas, passa atualmente por transformações significativas devido à proliferação maciça de informações. Isso se deve em grande parte às novas formas de distribuição e acesso a conteúdos audiovisuais nas últimas décadas. Essa mudança está intimamente ligada à internet, que transformou o cenário global para profissionais envolvidos com arte, cultura e criatividade. Além disso, com o surgimento significativo de plataformas de streaming e canais de produção de conteúdo, ainda mais impulsionados pela pandemia de Covid-19, faz com que muitos voltem a discutir uma possível crise na crítica de cinema. Enquanto alguns enxergam o momento como uma crise, outros encaram como uma nova forma de abordar a produção, representando uma transformação em diversos níveis.

Com o declínio ou redução de espaços em jornais, revistas impressas e até mesmo na televisão, observou-se uma migração gradual de profissionais que exercem a atividade crítica para outras áreas dentro do cinema, principalmente ligadas ao meio online. A internet, um espaço sem regras bem definidas, consolidou-se como um meio de atuação, redirecionando até mesmo críticos renomados, tradicionalmente associados ao jornalismo impresso, a criar blogs, podcasts e canais em plataformas de vídeo, como o YouTube. Entre tantos questionamentos nesta migração, sugiro olharmos sobre como a crítica se transforma na atualidade e como podemos melhor perceber o perfil daqueles que desenvolvem tal atividade no contexto brasileiro.

Por isso, é imprescindível considerarmos um entendimento abrangente da crítica de cinema, tomando a atividade por suas múltiplas vertentes. Logo, compreende-se aqui que a crítica de cinema consiste nesta prática analítica e avaliativa que aborda questões relacionadas à linguagem e aos elementos presentes em uma obra cinematográfica. Sua finalidade é fornecer uma apreciação embasada e informada sobre o valor artístico do filme em questão. E essa análise crítica pode ser executada de diversas formas.

Em *The Permanent Crisis of Film Criticism: The Anxiety of Authority* (2019), Mattias Frey coloca em conversa percepções de Raymond J. Haberski Jr e Rónán McDonald. O primeiro apresenta ideias relativas a uma crise que a crítica trouxe a si própria ao legitimar o cinema como arte e o segundo, traz percepções de uma morte do crítico que está constantemente

posta nas crises que se apresentam. McDonald, conforme citação de Frey, disserta que após a centralidade do fazer crítico no começo do século XX, a atividade crítica se pulveriza em duas forças antagônicas de audiência e comentadores.

Ele destaca a existência de uma crítica acadêmica e uma crítica jornalística popular. A acadêmica, realizada no âmbito das universidades e por pesquisadores do campo do cinema que se aprofundam em questionamentos e posicionamentos teóricos e questões socioculturais, por exemplo, carece de ser avaliativa. Já a jornalística, a mais comum e encontrada em revistas, websites e periódicos, é elaborada por críticos, num geral, atrelados a um veículo jornalístico e que possuem um caráter muito mais democrático, porém dispersivo e que distancia de estar, em alguns casos, das mãos e olhares de experts.

A partir da avaliação de McDonald podemos construir um outro viés crítico na atualidade que é o da crítica que parte do público, muitas vezes baseada nas avaliações e considerações dos espectadores comuns e que podemos encontrar no ambiente anárquico de fóruns da internet, redes sociais e plataformas de avaliação (IMDb e Letterboxd, são exemplos).

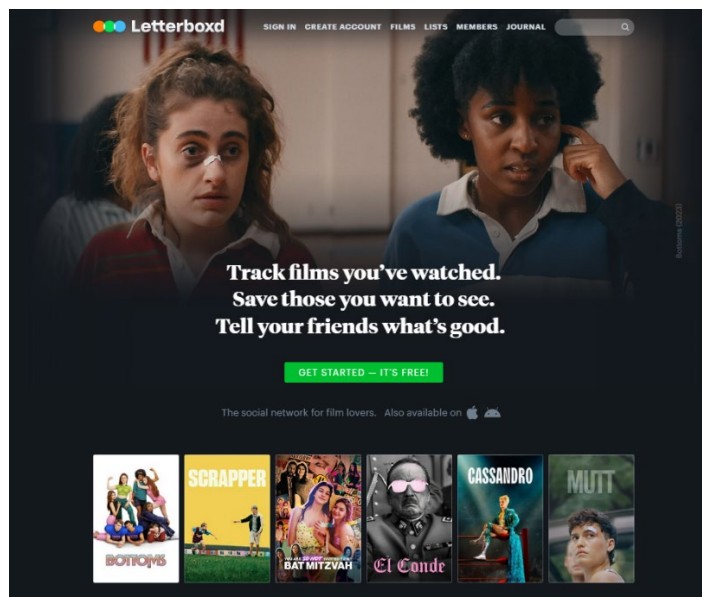


Figura 1. Página inicial do site Letterboxd.

Salienta-se que essas diferentes formas de análises críticas podem frequentemente se manifestar simultaneamente em determinados contextos. O espaço da crítica do público, por exemplo, presente em plataformas de avaliação e centrada em redes sociais, antes tomada

por blogueiros e não profissionais, viu sua adoção também por profissionais que trabalham com a crítica jornalística e até mesmo de ensaio. O perfil do crítico que anteriormente tinha seu peso no âmbito jornalístico e, aos poucos, foi sofrendo transformações e adaptando-se a outros espaços para o seu desenvolvimento e divulgação da sua produção crítica.

Partimos aqui da informação de críticos oriundos do jornalismo profissional, seja das páginas de cadernos de cultura ou com um trabalho amplo dentro das redações, considerando até mesmo uma amostragem dos que estão presentes na Abraccine. Porém esse posto de jornalista com atividade de crítico de cinema figura cada vez menos, pois surgem críticos com trabalhos de investigação no âmbito acadêmico, por exemplo, exercendo a atividade crítica nas mais diversas plataformas.

Essa descentralização do perfil crítico pode ser destacada historicamente, já que que a crítica e paralelamente a nomeação do cinema como sétima arte, constitui-se pelas mãos e o olhar do italiano Ricciotto Canudo, que agregava uma série de atividades no começo do século XX. Ele exerceu, entre tantas, as posições de roteirista, poeta, musicólogo, escritor e teórico. Uma trajetória intelectual e profissional alargada. O que reflete em muito a visão que depois se teria da crítica como uma atividade realizada paralelamente a outras.

É com essa diversificação dos meios nos quais a crítica está presente atualmente que podemos identificar a ação de profissionais que começaram a criar seus próprios espaços e (por que não?) negócios. Ao lidar com a ideia de um mercado independente da atividade crítica, seja por meio de um portal, blog ou outros canais mencionados anteriormente. Essa se tornou uma forma essencial de sobrevivência e de manutenção da atividade desses profissionais. Alguma parte da crítica até buscou apoio em plataformas de assinatura ou de financiamento coletivo, como crowdfunding, para conseguirem manter um espaço mínimo de escrita.

A precarização é uma realidade constante para todos aqueles que trabalham com cultura e a crítica não está livre desse problema. Para alguns, inclusive, a atividade de crítico de cinema não é remunerada. É comum encontrar pessoas com uma produção sólida que nunca ou raras vezes receberam pelo seu trabalho. Assusta essa conclusão ser feita por críticos até mesmo de renome. Assim, acende-se um alerta uma vez que não se identifica movimentações consistentes para tratar desse problema até mesmo por parte das representatividades da crítica, sejam as associações ou dos críticos de longa data. Infelizmente, desta forma, é

fortalecida a visão da crítica como mera atividade, em alguns casos um hobby sem constância e que, conseqüentemente, não se desenvolve numa perspectiva profissional robusta.

É evidente que a precarização e a eventual crise ou transformação da crítica de cinema não são fenômenos recentes. Alguns acadêmicos argumentam que essa chamada crise é uma constante e inerente ao trabalho crítico. Isso não se deve apenas à etimologia da palavra "crítica", derivada do grego "krinein", que significa destacar situações e apontar falhas, no sentido de colocar algo em crise para que, nessa diferenciação imposta, se destaquem possibilidades de maneira positiva e propositiva. Também se deve à trajetória percorrida e continuamente trilhada pela crítica, o que sustenta a ideia de crise. Frey (2019) examina publicações de cinema de renome internacional que, nas últimas décadas, abordaram esse tema, assim como alguns documentários que deram voz aos críticos para expressarem suas percepções. Entre essas publicações estão a norte-americana *Variety* e a britânica *Sight and Sound*, que aprofundaram suas análises ao observarem situações em que profissionais da área perderam seus empregos e como um sentimento de ameaça se intensificava cada vez mais.

Já no hemisfério sul, um exemplo brasileiro é o questionamento sobre a importância da crítica e uma possível crise levantada por Cléber Eduardo, curador de festivais como Tiradentes e Cine BH, além de ser crítico da renomada revista digital *Cinética*. Em 2007, Eduardo iniciou um diálogo de textos com o diretor artístico da Mostra Internacional de São Paulo, Leon Cakoff. O crítico traz uma visão ampliada ao destacar um outro tipo de crise que o cinema também enfrenta há décadas: a elitização. O acesso cada vez mais oneroso financeiramente para os espectadores nas salas de cinema e mostras de filmes é um dos pontos centrais de Eduardo. A modificação do cinema como uma arte popular e presente nos grandes centros de cidades brasileiras que migraram para espaços comerciais como shopping centers, é um exemplo. Mas aqui é necessário olhar para os festivais e mostras de cinema também, uma vez que no Brasil são elas espaços de exibição em que geralmente, por contarem com incentivos fiscais, tendem a possuírem bilhetes por valores populares e ações de aproximação com as comunidades locais onde o evento é realizado.

(...) Se há queda de frequências nas salas de exibição, isso tem menos a ver com a perda do interesse pelo ritual comunitário de se ver filmes em salas de exibição e mais pelo custo cinema. A Mostra de Cinema de São Paulo, aos fins de semana, cobrou R\$

16,00 o ingresso inteiro. Seria um estímulo a cinefilia? Ou uma elitização da mesma? Se os jovens estão baixando filmes na Internet e copiando DVDs, indo menos ao circuito, é por questões de ordem financeira também. A cinefilia mudou sim, em parte porque deixou de ser popular (como constatava Daney ainda nos anos 70), em parte porque, para sobreviver, alimentou-se em outras fontes. Pode-se afirmar sem muitas dúvidas que nunca se viu tantos filmes como hoje, nunca se teve tanto acesso à cultura cinematográfica, nunca se escreveu tanto sobre cinema, nunca se publicou tantos livros de teoria, nunca houve tantos cursos e alunos. (Eduardo, 2007)

Cléber Eduardo escreve sobre o assunto em 2007 e 15 anos depois, em 2022, além desse tremor da elitização, muito se modificou ou intensificou. É preciso agregar outros indicadores desse potencial crise que atinge não apenas a crítica, mas o mercado audiovisual como um todo com a potencialização do streaming e a pandemia de Covid-19, que modificaram de vez a forma em que o audiovisual é consumido globalmente. Em 2023, Hannah Pisani, elencou no blog do festival inglês Raidance² treze pontos de situação sobre a indústria do cinema que deveríamos todos estar conscientes. Entre os pontos elencados, Pisani reporta que ao passo em que a indústria do streaming parece estar em pé de guerra com alguns a ganhar subscrições e outros a perder, os jovens da Geração Z chancelam mais as plataformas do que a ida às salas de cinema. Adiciona-se a isso a facilidade e diversidade de filmes por um valor mensal que muitas vezes não custa nem mesmo o valor de dois bilhetes de sessões em sala.

Diversas outras análises ao longo dos anos traçam também possibilidades do latente fim da posição do crítico. A utilização do termo “morte do crítico” ou da crítica sempre estiveram dramatizados seja pelos próprios profissionais ou pela imprensa e teóricos. São diversas as reportagens e artigos que induzem ou refletem uma ideia desse fim. Jornais prestigiados como o The Guardian³, em 2010, já dedicaram publicação sobre o tema. O conceituado crítico de cinema norte-americano Roger Ebert também dedicou algumas palavras em seu blog, em 2008⁴, apresentando uma conclusão em como a cultura do culto às celebridades e fofocas vem substituindo os críticos. Pode-se concluir pelas palavras de Ebert que a opinião já não importa tanto assim.

² <https://raindance.org/13-film-industry-stats-you-should-be-aware-of-in-2023/>

³ <https://www.theguardian.com/film/filmblog/2010/apr/07/film-critic>

⁴ <https://www.rogerebert.com/roger-ebert/death-to-film-critics-hail-to-the-celebcult>

Em outra seara, desta vez pela perspectiva acadêmica, notamos um importante material ao longo dos anos sobre essa preocupação. Como aponta Frey (2019), a preocupação a respeito aparece em diversos textos como, por exemplo, em *The Death of the Critic*, de Rónán McDonald, em que o autor apresenta uma desvalorização da crítica como um bem social levando com que o papel do crítico mude de mediador, que guia seu leitor para um significado, para algo como uma marionete que não desafia mais o que analisa. Um crítico complacente com a indústria cinematográfica e seus meandros.

Já em *Film Criticism in the Digital Age*, a crítica de cinema Jasmina Kallay aponta para algumas mudanças como o advento de blogueiros que se dedicam à resenha de filmes substituindo os críticos tradicionais. Além disso é destacada a constante preocupação dos críticos com listas de melhores filmes, as quais Kallay aponta como uma infeliz redução do profissional como um criador de listas. Abordagem essa, segundo a autora, muitas vezes defasada e que em pouco conversa com os públicos atuais, pois os críticos se preocupam mais com selecionar filmes baseados no cânone já firmado do que em refletir o andamento do cinema contemporâneo. A morte que Kallay conclui é dada mais pela redução do papel do crítico, uma irrelevância construída pelos próprios.

Assim, também é possível examinarmos a crítica de arte e perceber que, mais cedo ou mais tarde, algo viria a desafiar algumas certezas e estruturas no cinema, provocando um novo pensar a respeito da posição da crítica e dos críticos. As redes sociais, então, apenas potencializaram essa reestruturação, principalmente quanto ao suporte em que são realizadas as críticas.

Ao realizarmos um paralelo com a crítica cinematográfica, é interessante lembrar como a crítica de arte evoluiu e como ela nos ajuda a compreender os rumos do cinema e essa tão destacada crise iminente. Podemos voltar até o século III a.C. e entender que Platão e Aristóteles já estavam envolvidos com esse tipo de ideias e produções na Grécia. Conforme apontado por Venturi (1998), essa reflexão crítica já estava em prática, relacionada à escultura e pintura, através das obras de Plínio e do tratado de Xenócrates de Sicião, onde se estabelecia um conjunto de critérios para avaliar as obras, afastando-se da ideia de que as criações eram resultado de uma inspiração divina.

Em seguida, Platão e Aristóteles surgem ao abordar o pensamento estético. Eles estabelecem preceitos fundamentais para tratar de questões relacionadas ao prazer estético, à beleza, à ordem da fantasia e à mimese. É importante mencionar que Venturi adota uma abordagem histórica da crítica de arte, buscando tanto o julgamento do artista quanto o das suas obras. Seu olhar sobre a crítica não se baseia apenas em uma ideia de gosto, mas também está interligado a fatores pragmáticos, psicológicos e ideias estéticas.

Dessa forma, de uma maneira bastante introdutória, ao buscar por uma origem da crítica podemos perceber o quanto a crítica de arte já evoluiu e também se transformou ao longo do tempo, especialmente em resposta às mudanças econômicas.

A crítica de arte floresceu no século 19 no momento em que o capitalismo, em uma fase aguda de transformações do mundo (europeu sobretudo), “desmanchava” no ar tudo que outrora havia sido “sólido” e estável (como disse Karl Marx, em 1848). E nessa remodelação da vida a arte não podia estar alheia. Naquele momento, ela mudava o seu caráter de objeto de culto e passava a ser uma mercadoria em um mundo de mercadorias e de valores mutantes. Por isso, o crítico de arte era um orientador do gosto burguês e do novo mercado. (Alambert, 2014)

Uma das modificações de ordem da reflexão se dá em terreno contemporâneo (e em pleno convívio com o cinema) quando Susan Sontag em seu emblemático ensaio *Contra a Interpretação* enquadra a arte e a necessidade interpretativa de quem a olha. A ensaísta cobra por uma estética da sensibilidade e coloca em crise uma análise interpretativa trazida à exaustão pela crítica de arte da época. Comparando à escavação, os textos provocavam a situação em que as obras ficam reduzidas ao seu conteúdo em meio às regras de interpretação. O que a obra era em sua verdade acabava por desaparecer em um emaranhado de camadas interpretativas que nem foram intencionais pelo artista.

Paralelamente é preciso compreender que historicamente a crítica de arte passa por um desinteresse do público leitor e uma desvalorização dos meios de comunicação, principalmente impressos, no decorrer das décadas seguintes. Se em países como Estados Unidos os críticos de arte já são desligados de suas funções em grandes jornais do país, também é preciso destacar que em países como a Alemanha ainda persiste certa resistência, mas aos poucos uma transição para o digital se apresenta cada vez mais. A crítica de arte Julia

Voss relata em entrevista⁵ um pouco desse cenário e relaciona com o grande número de população mais velha do país, que ainda prefere adquirir e ter acesso às publicações em formato impresso. Logo, a crítica voltada ao impresso não é de única e exclusividade dos críticos de cinema. É um andar natural.

Em outros países europeus como a França a tradição da crítica imprensa permanece forte, apesar de alguns abalos. A grande prova é a continuação da Cahiers du Cinéma em um ambiente em que grande parte das publicações de cinema encerraram-se ou acabaram por migrar ao digital. A força da Cahiers é exemplar, mas carrega nela um peso histórico de um dos momentos de maior importância da crítica de cinema, não apenas em uma escala local, mas global. Bazin e seu time de críticos, contando ao longo dos anos com nomes como: Jean-Luc Godard, François Truffaut, Claude Chabrol, Jacques Rivette, Serge Daney, entre outros tantos, colocaram a crítica de cinema numa centralidade pouco antes vista e dificilmente possível de ser revivida nos mesmos moldes atualmente. A Cahiers olhava para o passado a modo de resgatar e ressignificar obras cinematográficas, mas também tratava de acertar os trilhos para um futuro de análise e crítica dos filmes – a teoria do autor⁶, é um exemplo. Sua influência na teorização do cinema e em apresentar longos textos analíticos chega até os dias atuais. Com tamanha robustez analítica, a Cahiers du Cinema influenciou mais indiretamente o que se tornaria um fazer crítico do que necessariamente gerar publicações similares num rompante no mercado editorial. Foram os críticos que acabaram por formar e pulverizar os ensinamentos e reflexões dos franceses, num diálogo mais direto com os realizadores e os cinéfilos.

No começo de 2020⁷, a Cahiers passou por uma grande instabilidade ao ser vendida a um grupo que incluía banqueiros, empresários de tecnologia e produtores de cinema. Seu corpo editorial mais que se colocar contrário à venda e possibilidade de conflito de interesses do grupo em questão, diversos de seus críticos e editores demitiram-se da publicação. O receio,

⁵ <https://limna.ai/journal/why-art-criticism-the-crisis-seen-in-a-different-light.html>

⁶ Apesar do cinema ser uma arte coletiva, a ideia de uma política de autor nasce durante a década de 1950 pela equipe de colaboradores da Cahiers du Cinéma. Michel Marie e Jacques Aumont apontam achar a classificação e política dos Cahiers a respeito dos diretores como autores problemática uma vez que prioriza apenas esta função e exclui as outras tantas colaborações de diferentes participantes do processo criativo de um filme. (MARIE; AUMONT, 2003, pg. 26)

⁷ <https://variety.com/2020/biz/global/french-film-magazine-cahiers-du-cinemas-staff-quits-over-new-ownership-1203518012/>

além do conflito já citado, residia também na preocupação de tornarem a Cahiers um veículo popular e sem uma responsabilidade com o cinema de arte ou revisionista, que a sempre a colocou, ao longo de sua história, como referencial.

Da França precisamos partir para o Brasil, pois para compreender essa crise da crítica, seja nas artes visuais ou no cinema, é essencial considerar e situar essa questão no contexto brasileiro, no caso deste trabalho em particular. Assim, observa-se que no Brasil a crítica de arte está cada vez mais ausente dos principais meios de comunicação impressos, sendo encontrada principalmente em publicações de cunho acadêmico ou independentes. Característica essa é cada vez mais compartilhada com a crítica cinematográfica.

2.1. Uma certa crítica de cinema

Enquanto no século XIX a crítica de arte se transformava em função de uma visão capitalista, a crítica de cinema surgia no final do mesmo século e aproximada de objetivos burgueses. Porém de maneira discreta e de modo bem simplificado, como uma forma de divulgação e controle da mídia pelas produções das pequenas fábricas de fitas e produtores. Destaca-se assim, já na gênese, a crítica institucionalizada, subserviente a uma instituição ao tratar seu trabalho como informativo e publicitário. É fato que ao longo do tempo ela se distancia, mas a ambivalência entre o lugar de reflexão, orientação ao público e o de servir aos pretextos e vontades de uma indústria e mercado se mantém constante até os dias de hoje.

Quando jornalistas críticos de cinema reclamam da presença constante de influencers digitais ou Youtubers em cabines de imprensa não deixamos de reviver os dias da origem da crítica de cinema. Neste atual cenário de ampla disseminação da crítica de cinema por meio das redes sociais e dos canais online de vídeo, onde todos têm a possibilidade de expressar suas opiniões em fóruns digitais, a crítica especializada atingiu novamente diversas possibilidades de criação, mas também enfrenta a instabilidade desses novos perfis e se adaptar aos novos suportes. Com a diminuição ou quase inexistência dos textos críticos no meio impresso comercial, surgem diversos casos de críticos que expandem o fazer crítico para a gravação de vídeo-críticas. Destaco aqui a produção de Inácio Araújo e Isabela Boscov, dois críticos de cinema de um viés tradicional, jornalístico e sempre vinculados a veículos conceituados de apreço nacional e, ao mesmo tempo, populares.

"Eu achei uma obra prima": Veja alguns dos memes mais famosos de Isabela Boscov

No TikTok, algumas de suas falas ditas nas críticas de Isabela Boscov são dubladas e reproduzidas em vídeos bem humorados

17:38 | Jul. 30, 2022 Autor **Melissa Carvalho** Tipo **Notícia**



Isabela Boscov atua como crítica de filmes e séries há mais de 20 anos. (foto: Reprodução/YouTube)



“**I**novador e revolucionário?”, “imediatamente, tenho crise de ansiedade” e “eu achei tão bobo, achei tão sem graça”. Se você usa TikTok com frequência, já deve ter ouvido algum desses memes. Os áudios com as frases icônicas são de Isabela Boscov, crítica de cinema há mais de 20 anos.

Figura 2. A crítica Isabela Boscov virou sensação com seus comentários em vídeo no Youtube, se tornando até mesmo meme entre os mais jovens. (Fonte: Jornal O Povo)

Inácio Araújo, considerado por alguns como um crítico de cinema da "velha guarda", é um exemplo representativo da transformação da crítica nas últimas décadas no Brasil, principalmente por sua abertura às adaptações. Ele está acostumado a escrever para a Folha de São Paulo, um dos principais jornais diários do país, além de ministrar cursos sobre cinema e escrever em diversos blogs espalhados pela internet. Durante a pandemia, Araújo também marcou presença em seu próprio canal no YouTube, onde comentava sobre filmes diretamente de sua casa. Além disso, ele utiliza a plataforma Letterboxd para registrar seus comentários e avaliações de filmes, reunindo instantaneamente suas experiências ao longo dos últimos anos.

No caso de Boscov, de forma inesperada, a jornalista alcançou um patamar distinto quando suas reações incisivas e o uso marcante de adjetivos a tornaram uma espécie de meme nas redes sociais. Isso atraiu um público completamente diferente e jovem, que passou a segui-la. No Twitter, por exemplo, os usuários começaram a utilizar suas imagens em diferentes contextos, montagens, gifs, entre outros. Boscov foi impulsionada para um nível de influenciadora digital, chegando a fazer merchandising para marcas de cerveja, plataformas

de streaming e outros produtos, o que ampliou ainda mais seu espaço independente da crítica além da revista Veja. Ao mesmo tempo, Boscov conseguiu um feito mais complexo, levando a crítica de cinema a um público que provavelmente não a consumia mais e tinha pouco contato com publicações impressas e, em muitos casos, com escrita em geral.

A situação de Boscov pode ser interpretada como uma forma de transformação para alguns e como uma adaptação da linguagem e da plataforma para outros. É um reflexo dos tempos atuais. O que antes era predominantemente escrito agora ganha mais intensidade como conteúdo audiovisual. Antes, os jornais eram o principal meio, hoje são os canais nas plataformas como Instagram e YouTube. No entanto, é importante destacar que a crítica ou os comentários sobre cinema em formato audiovisual ou apenas em áudio não são algo novo, uma vez que essa forma de desenvolvimento do crítico já foi vista anteriormente em programas de televisão ou de rádio. O que muda aqui é a plataforma, o veículo e as condições desse trabalho. Nessa Barbosa destaca que essa adaptabilidade também tem seus limites.

Nem quero reivindicar um espaço de adolescente que é estrela do TikTok. É diferente da gente. A gente faz vídeo para o Instagram, coloca coisa no Twitter. Mas a gente está em outra faixa, a gente tem um outro conteúdo. E a gente tem de ter isso. A gente não quer fazer performance, não tenho idade para isso. E na internet cabe tudo isso. Cabe essa variedade, tem um público para isso. Pode ser que seja menor, diferenciado. Mas a gente quer manter esse espaço funcionando. (Barbosa, comunicação pessoal, 26 de março de 2022)

Como Ivonete Pinto (2019) constata, se o espaço para a reflexão dos críticos de cinema se tornou cada vez mais escasso, paralelamente nunca houve tantas pessoas a expressarem suas opiniões sobre cinema em diferentes espaços e com linguagens diversas. Porém, nunca houve tantos a desenvolverem seus trabalhos sem remuneração direta e, claro, a depender de validações expressas em curtidas e alcance mediado por algoritmos.

Assim, em diversos casos, o trabalho antes remunerado e com certa estabilidade passou para um formato mais independente e, cada vez mais, para uma prestação de serviço, seja texto ou colaboração para veículos ou parceiros. Em alguns casos a demissão repentina também afetou críticos com longa trajetória em veículos impressos no Brasil, como caso recente de Luiz Carlos Merten, crítico com uma carreira de 31 anos no jornal Estadão. Em 2020, desligado

repentinamente, Merten descreveu sua surpresa com um post em seu blogue com o título: “A crise me atingiu!”. A crise, sempre ela. E esse impacto chega até mesmo a países europeus os quais, observados à distância, poderiam possuir maior estabilidade. No contexto inglês, por exemplo, se destaca uma mudança referente a contrato de trabalho.

All arts critics working for the Daily Telegraph were made to go freelance in 2009, and pay rates were cut by 70 per cent, leaving arts criticism at some British newspapers in the hands of rota staff (Young, 2009). Toby Young (2009) argues that when newspaper editors are forced to make cutbacks, it is critics who are first in the firing line; this is a point echoed by others who use the metaphor of film critics as canaries (Ebert 2008; James 2009:14). (McWhirter, 2016)

Frey (2019) descreve fatores que levam a sensação de crise da crítica de cinema, resumindo em um somatório de recessão mundial com um menor consumo de mídia impressa e que potencializaram questões sobre o propósito e valor da crítica em uma era de redes sociais e blogs associadas a uma ideia de democratização do fazer crítico.

Talvez não sendo tão diretamente uma percepção dos críticos, mas a ideia de democratizar parece pequena diante da necessidade do profissional em expandir suas atividades e se adaptar às mudanças no cenário da crítica de cinema. Os profissionais desse campo têm explorado diversas formas de alargar o seu escopo de atuação. Uma dessas formas é o envolvimento em assessorias de imprensa para lançamento de filmes, onde eles atuam como intermediários entre os filmes e a mídia, fornecendo análises e informações relevantes para promover uma melhor compreensão e divulgação dos filmes.

Além disso, a realização de cursos e oficinas voltados para os cinéfilos tem se tornado uma tendência crescente. Profissionais como Arthur Tuoto, Sérgio Alpendre e Inácio Araújo, citado anteriormente, têm se destacado nessa área, compartilhando seu conhecimento sobre a linguagem cinematográfica, análise de filmes e crítica em si. Essas iniciativas têm contribuído para a formação de uma comunidade de cinéfilos mais informada e crítica, assim como os próprios críticos, colegas de área dos ministrantes, que pretendem ampliar repertório.

Atualmente todas as vagas para o curso estão preenchidas

Cadastre seu e-mail na nossa lista de espera:

E-mail:

Informe o seu email

ENVIAR

O que é o CURSO ONLINE DE CINEMA?

O Curso Online de Cinema é um programa contínuo em que você terá acesso a uma nova aula sobre cinema toda semana.

Além disso, você também ganhará acesso a mais de 180 aulas já postadas na plataforma e resumos em PDF de todo esse conteúdo.



Conheça nossas aulas!

Já são mais de 180 aulas sobre teoria, história e prática do cinema!

Figura 3. Página inicial do site de cursos online de Arthur Tuoto (www.cursodecinema.com.br)

Outra via explorada pelos críticos é a presença acadêmica, por meio da docência em cursos de cinema, comunicação ou áreas afins. Eles encontram nesse ambiente acadêmico uma melhor estabilidade profissional e financeira, podendo até mesmo exercer a crítica de cinema sem a preocupação de algum recebimento de cachê.

Por fim, a função de curadoria em mostras e festivais de cinema também se apresenta como uma oportunidade significativa para os críticos. Com o crescente número de eventos cinematográficos no país, esses profissionais são frequentemente convidados a participar da seleção e organização dos filmes exibidos, dada também sua frequente presença nesses eventos e por possuírem um conhecimento amplo e contínuo sobre o cinema.

2.2. A crítica de cinema brasileira – um breve retrospecto

Conforme levantamento feito pela revista Contracampo e publicado em seu site⁸, tem-se conhecimento que o primeiro indício de uma aproximação do texto crítico no Brasil ocorreu em 1896 conforme jornais da época comentaram a primeira exibição pública de um

⁸ <http://www.contracampo.com.br/24/cronologia.htm>

Omniographo, uma versão brasileira do cinematógrafo francês⁹, no Rio de Janeiro. Aos poucos as publicações começavam a dar mais destaque com a chegada de mais fitas ao país. Em 1897, conforme exibições de produções cinematográficas em casas teatrais, o crítico Arthur Azevedo assume em O Paiz comentários sobre as fitas que eram exibidas nesses espaços.

Os brasileiros ainda testemunhariam brevemente a existência da revista Cinema e que, diferenciando-se de publicações da época, trazia comentários sobre os filmes. Já em 1918 nasce com a Palcos e Telas, uma publicação com o intuito de realizar crítica das produções que estivessem em cartaz nas salas do país. Os anos 20 foram um momento de ebulição das publicações no país. Foram lançadas publicações de longa circulação como as emblemáticas A Scena Muda, de 1921, e a Cinearte, fundada em 1926 e inspirada no formato da norte-americana Photoplay. Nos anos 50 surgiria ainda a Cinelândia que se tornou a principal concorrente de A Scena Muda, a qual foi extinta em 1955. Todas foram publicações de grande alcance popular com tiragens expressivas.

A crítica de cinema acaba por ser um espaço tão obscuro quanto às origens de seus profissionais que não é surpresa identificar que escritores como Mário de Andrade e Vinicius de Moraes exerceram a atividade em diversos momentos de suas trajetórias. O mesmo ocorreu com músicos, Caetano Veloso é um exemplo. São exemplos que só corroboram a constante de crítica como atividade e não uma profissão longa e estável.

Ao darmos um salto para as décadas de 1990 e 2000, a crítica de cinema e suas publicações direcionadas a um público cinéfilo, como as revistas especializadas com editoriais mais populares, viveram o seu auge e derrocada muito rapidamente. Por exemplo, a histórica Revista SET, iniciada em 1987, foi encerrada em 2010 depois de diversas trocas de editoras em um curto período ao final dos anos 2000. A partir desse momento a tendência de desaparecimento crescente das revistas especializadas em bancas de revistas e jornais se efetiva. Em alguns casos, a direção foi digitalizar as publicações. Em 2023, a tradicional revista Teorema, que era distribuída por livrarias no Brasil, e que possui grande tradição e mantinha a publicação sempre impressa apesar da corrente de migração para o digital, divulgou que suas futuras edições serão lançadas virtualmente. A proliferação de revistas nesse formato

⁹ O Omniógrapho foi o aparelho das primeiras exibições de filmes no Brasil. Para alguns seria o já conhecido Cinematógrafo, mas em versão brasileira.

virou uma constante. De revistas acadêmicas até algumas publicações que se dedicam em refletir de modo mais popular sobre o cinema.



Figura 4. Capa da última edição da Revista SET, novembro de 2010.
Revista emblemática nos anos 90 e 2000 no Brasil.

Porém, paralelamente, é possível identificar ao longo da década de 2000 um acontecimento importante e emblemático para a crítica de cinema: o surgimento de publicações digitais, blogues e portais. Espaços mais populares na internet e com uma visão ampla de cinema com resenhas, críticas e notícias foram se multiplicando. Portais brasileiros como o Adoro Cinema, E-Pipoca, Cine Pop, Omelete, Cine Web, entre outros, tornaram o cinema mais acessível a um público de consumo rápido sobre informações do audiovisual. Não apenas a leitura de críticas, mas acesso a fichas técnicas, notícias, reportagens, divulgações e promoções em parceria com distribuidores. Aqui, é importante notar que a dificuldade de espaço nos meios tradicionais, como os jornais impressos, contrasta com uma liberdade maior, afinal está ausente em muitos casos a figura da editoria, com a qual o crítico precisa entrar em consenso sobre o tamanho dos textos, por exemplo. A escrita deixa de ser tão limitadora como no impresso. A linguagem de blog então, traz uma profusão de textos diversos e com teores mais pessoais.

Acerca de uma reflexão profunda sobre o cinema internacional e brasileiro, não somente sobre filmes, mas sobre festivais e situações do audiovisual nacional, encontrou-se na criação da Contracampo, ao final de 1999, um grandioso marco digital para a crítica de cinema no país. Eduardo Valente, um dos colaboradores e fundadores da publicação relembra o processo da publicação em uma época em que as redes sociais ainda não dominavam a internet.

Eu não consigo mais lembrar como é que a gente fazia as pessoas saberem que entrou uma edição nova da Contracampo no ar quando não tinha as redes sociais. Como as pessoas ficavam sabendo e entravam e viam? (...) Como era a internet pré rede social? É difícil as pessoas lembrarem, porque a rede social fagocitou de tal jeito a internet, a internet passou a ser a rede social e o que você vai a partir dela, onde você vai parar a partir dos links dela. E eu acho que ficou muito mais difícil você atrair a atenção das pessoas para o que alguém escreve, para o que alguém fala, para alguma revista. O hábito de ler uma revista... A Contracampo por muito tempo foi uma revista mensal, bimestral conforme os momentos foram mudando. Mas uma revista com uma edição que saía com 20, 30 textos de uma vez só. (Valente, comunicação pessoal, 28 de abril de 2022)

Mais tarde a Cinética daria continuidade aos trabalhos desenvolvidos por parte da equipa da Contracampo, mantendo-se ativa até os dias atuais. Outras publicações, até mesmo de formato impresso, mas com gestão independente, apareceram tanto regional como nacionalmente. Destacável a criação da Revista de Cinema, em 2000, e da porto-alegrense Teorema, assim como a retoma da Filme Cultura, emblemática nos anos 70 e 80, e que foi reeditada por um breve período comemorativo com subsídios governamentais durante o governo Dilma Rousseff. Muitas vezes essas publicações caíram em um sério problema do Brasil: distribuição e acesso. E talvez esteja aí o grande trunfo das publicações eletrônicas, uma disseminação mais ágil.

2.3. Amadurecimento da crítica de cinema brasileira

Como apontado anteriormente, a crítica de cinema é frequentemente exercida por jornalistas que a integram em suas atividades dentro de redações jornalísticas ou como freelancers. É válido também reforçar que, em outros casos, a crítica de cinema pode surgir por diferentes caminhos, como através do meio acadêmico, sem estar vinculada a grandes veículos de imprensa. Se faz necessário destacar não apenas a mudança no ambiente crítico, mas também a diversificação das formações e trajetórias dos atuais profissionais. Novas origens e trajetórias estão surgindo e, muitas vezes, com uma visão alargada da crítica cinematográfica,

mas essencialmente todas partem de um lugar de análise fílmica (PINTO, 2019) e com o desenvolvimento que não se dá como profissão e sim como uma atividade direcionada a partir das vertentes profissionais já citadas. Essas informações se tornam ainda mais concretas quando destacadas em pesquisa da Abraccine sobre a organização da crítica de cinema brasileira levando em consideração os seus associados, que veremos mais adiante.

Por ora, é preciso observar o ambiente crítico por um viés de organização e estruturação. E isso se dá através da identificação de seus profissionais com a criação de associações representativas. Para tanto as associações de críticos de cinema não são novidade em um contexto global ou europeu, afinal a Fipresci, entidade mundialmente reconhecida pela reunião de críticos de cinema de diversas nacionalidades, está próxima de seu centenário, com sua criação datada de 1925. Além de representar os críticos de cinema em nível global, a Fipresci reúne e legitima as associações regionais ou de países.

No Brasil, a constituição de uma associação nacional possui um outro tipo de histórico: o da ameaça que, por pouco, nunca foi concretizada.

Ivonete Pinto destaca:

Mesmo que no Brasil tenhamos tido críticos de expressão nacional desde a revista Cinearte (1926-1942), seus propósitos voltaram-se a outras direções, conforme a emergência das demandas. O pesquisador, professor e crítico Paulo Emilio Salles Gomes, por exemplo, liderou várias iniciativas de vulto, como a fundação da Cinemateca Brasileira, a criação dos cursos de Cinema na Universidade de Brasília e na Universidade de São Paulo, além de ter atuado na militância política. Nunca, porém, envolveu-se com uma entidade com o perfil de uma associação que reunisse somente críticos. As dimensões territoriais do Brasil, de outro modo, também não facilitaram o contato sistemático entre os críticos, fato que se projeta também como uma hipótese para a não existência de uma entidade nacional até

2011, ano da fundação da Abraccine. (...) em 9 de outubro de 1987, houve uma tentativa frustrada de se criar uma agremiação nacional, batizada de Associação Nacional de Críticos, conforme notícia publicada no jornal Estado do Paraná. Sempre que jornalistas se encontravam em festivais, surgia a discussão sobre a carência de

uma entidade que representasse os profissionais e ao mesmo tempo a sua regionalidade. (Pinto, 2019)

O cenário modifica-se com a fundação da Abraccine, que está conectada a diversos fatores de desenvolvimento e descentralização do audiovisual brasileiro. Não há como negar que o impulso da criação da associação surge após o sucesso e solidez da criação da Accirs, a Associação de Críticos de Cinema do Rio Grande do Sul, ao mesmo tempo que se inicia um fomento da ideia da entidade nacional em conversas pelos festivais de cinema como Paulínia e Gramado, por exemplo. Que logo mais acabariam por legitimar a criação e, até hoje, reforçar a importância da entidade.



Figura 5. Assembleia da Abraccine realizada em julho de 2011 durante o Festival de Paulínia.

Apesar de não ser tão longeva, a Abraccine, em sua primeira década, traz um saldo significativo para a identificação dos profissionais da área. A entidade conseguiu consolidar uma representatividade e se manter como voz importante dentro dos festivais de cinema. Sua criação é influente por meio da publicação de diversos livros e da criação de listas emblemáticas que destacavam as melhores produções nacionais anualmente, selecionadas por seus associados. Além disso, a entidade proporcionou acesso e apoio a estudantes e pesquisadores da área, por meio de projetos de tradução de textos estrangeiros. Simultaneamente, continuou a promover a criação de podcasts, sessões de cinema e seminários.

Observa-se que as associações desempenham também, nos casos da Abraccine e Accirs, um papel fundamental como mediadoras da atividade crítica, estabelecendo relações com instituições, além de se preocuparem com a preservação da história da crítica e do cinema

brasileiro. Porém essas associações não têm como objetivo representar profissionalmente seus críticos, mas sim assegurar sua liberdade de expressão e de imprensa, evitando possíveis censuras. Elas constituem um espaço de reflexão sobre a prática da crítica, suas técnicas e a legitimação de produções audiovisuais, como evidenciado em seus estatutos e por meio de premiações anuais para os melhores filmes.

O que diferencia em algum grau quando comparadas com o estatuto da Fipresci, por exemplo, é que a entidade internacional apresenta uma definição profissional e direitos específicos, como as obrigações do crítico de cinema e dos jornalistas associados. É possível compreender essa diferenciação entre os estatutos uma vez que a maneira como a crítica de cinema é vista e exercida no Brasil contrasta com uma visão global e, principalmente, europeia. Destaca-se que a Fipresci diferencia críticos e jornalistas, subentendendo-se que nem todo crítico é ou será um jornalista.

A Abraccine preocupa-se em compreender o corpus que cria com a reunião de críticos brasileiros. Para isso, realizou duas pesquisas desde a sua fundação, sendo a primeira em 2018 e outra em 2020. Nesta investigação utiliza-se a última e mais recente, além disso opta-se em refletir os dados, que foram cedidos em planilhas, para gráficos desenhados a fim de melhor visualização das informações.

Entre 86 respostas destacaram-se algumas que colocaram como principal atividade o trabalho com jornalismo cultural (36,5%), a seguir a atividade apresentada é a de exercer docência acadêmica (23,5%). Em terceiro lugar, trabalhar com a organização e curadoria em festivais de cinema (15,3%). É preciso destacar que alguns associados responderam considerando uma divisão entre jornalismo e jornalismo cultural categoricamente, escolhe-se aqui pelo agrupamento dessas categorias por representarem um mesmo segmento de trabalho e, principalmente, de alta probabilidade de remuneração e estabilidade nesses espaços.

A docência acadêmica se destaca com uma parcela considerável de associados ligados ao ensino superior brasileiro. Se considerarmos a ideia de ensino, não somente acadêmico, e agruparmos com os profissionais que ministram oficinas de cinema, o número pode se tornar ainda mais expressivo.

Qual sua principal atividade regular além da crítica (stricto sensu)?

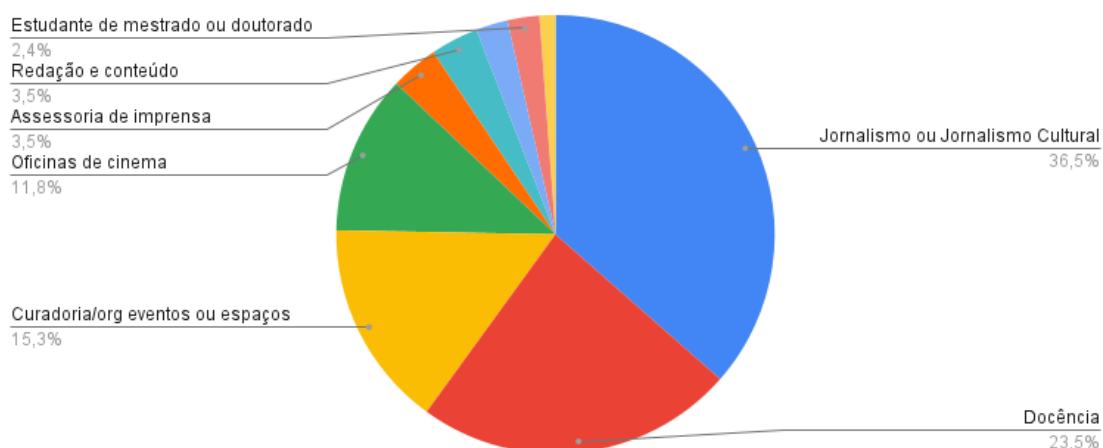


Figura 6. Gráfico de atividades regulares além da crítica de cinema.

Outros pontos importantes no relatório apresentado pela Abraccine dizem respeito ao grau de formação, a faixa etária, questões de gênero e a declaração étnico-racial de cada associado. Logo é possível compreender a eventual diversidade (ou não) do perfil da categoria no Brasil. Uma informação importante a respeito da formação dos indivíduos questionados é que, apesar de algumas respostas que apontavam o andamento de algumas formações, optou-se neste trabalho pela assertividade de considerar formações acadêmicas já finalizadas. Logo, uma resposta como “Doutorado em andamento” categorizou-se para a análise como Mestrado por este já estar concluído.

Qual seu grau de formação?

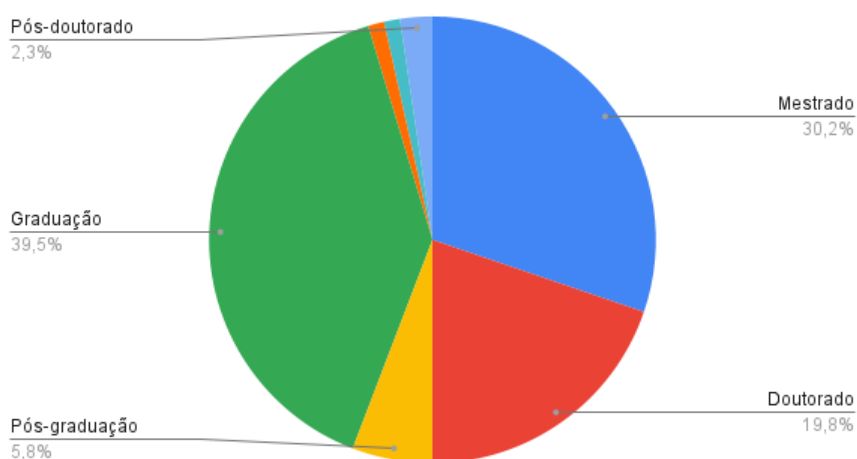


Figura 7. Grau de formação dos associados.

Um ponto a se compreender a respeito do quadro de associados e da crítica de cinema brasileira é a porcentagem que possui alguma formação acadêmica. Logo, quantos tiveram acesso ao ensino superior brasileiro e qual a trajetória que apresentam neste ambiente. Se somarmos os associados pós-graduados, seja em especializações, mestrados ou doutoramentos, existe uma expressividade e maioria neste cenário. Um número que ultrapassa facilmente 50% dos associados e, ainda, com alguns destes pós-graduados presentes em cursos de cinema em universidades como professores ou investigadores.

Já a faixa etária de quem compõe a associação nota-se que é majoritariamente de profissionais entre 31 e 50 anos, seguidos dos associados que figuram entre 51 e 60 anos. A fatia dos 31 aos 40, pode ser interpretada como representantes da geração Y, os chamados millenials. Em termos geracionais, seguindo estudos, é uma geração transicional quanto a sua visão e desenvolvimento profissional. São, em geral, propensos em meio a uma série de flexibilizações e um mercado pulverizado, mas aberto à criatividade. E que reforçam a ideia de uma precarização eventual das suas atividades¹⁰. O que vai ao encontro com algumas situações impostas pelo meio da atividade crítica e sua precarização.

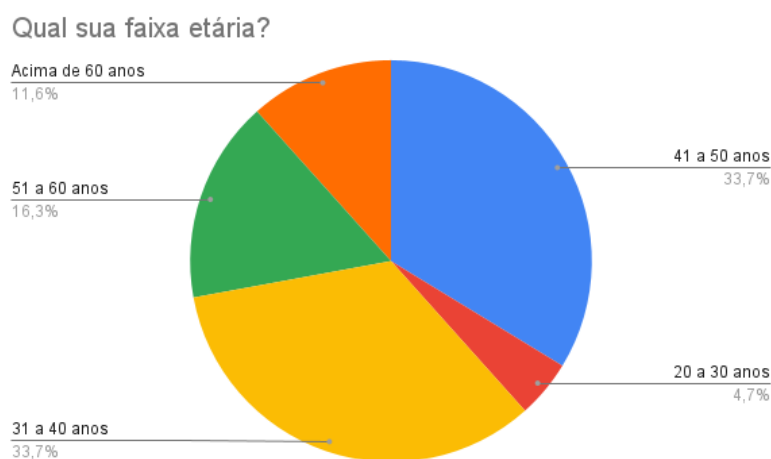


Figura 8. Faixa etária dos associados.

¹⁰ Em artigo da BBC, reflete-se sobre as condições profissionais dos millenials em detalhe, revelando pesquisas realizadas com o intuito de identificar os problemas que a geração acaba por passar. <https://www.bbc.com/portuguese/internacional-57938082>

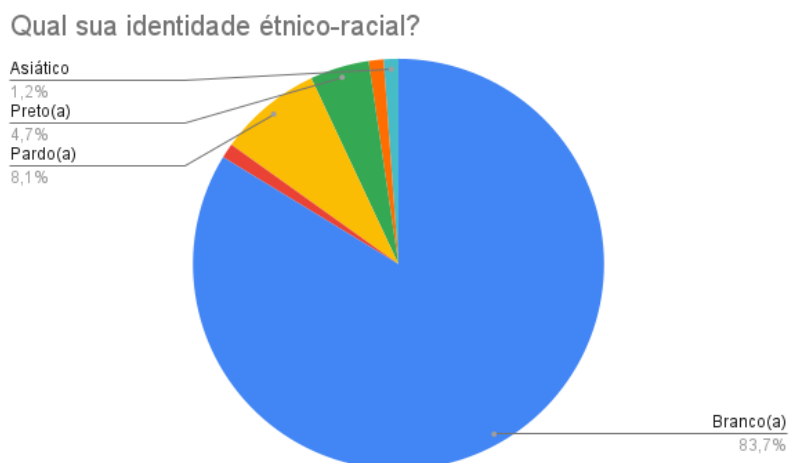


Figura 9. Identidade étnico-racial.

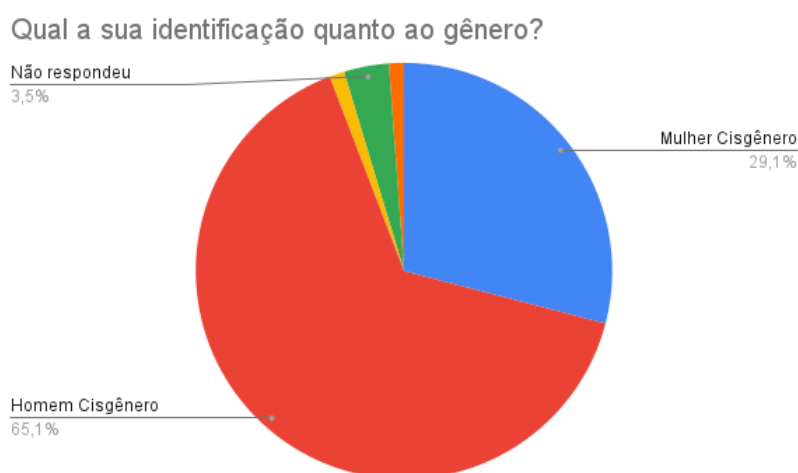


Figura 10. Identificação de gênero.

Um alerta, já anunciado antes mesmo da pesquisa ser consolidada pela direção da Associação, era de que a crítica brasileira atual carece de diversidade. Em um resultado previsível, a Abraccine possui em sua maioria associados que se declaram brancos (Figura 4), ultrapassando os 80%, seguidos de pardos (8,1%), pretos¹¹ (4,7%) e ainda um asiático, um árabe-americano e um indígena. O mesmo acontece com a presença masculina (Figura 5) que,

¹¹ Opta-se nesta investigação em utilizar a rigor a descrição apresentada na investigação da Abraccine, a qual busca referenciar a forma como os brasileiros afro-descentes podem ser designados. No Brasil dividem-se as opiniões de como se referir a essa população, mas ambas as palavras negros ou pretos estão atualmente em posição não-pejorativa e sim de afirmação positivista dessa população expressiva do país. Fonte para consulta: <https://www.uol.com.br/ecoa/ultimas-noticias/2021/08/25/preto-ounegro-qual-a-relacao-dos-termos-com-a-historia-do-brasil.htm>

no ano em que a pesquisa foi realizada, ultrapassava os 60%. Logo, a associação representa ainda em um espaço que remonta aos padrões do imaginário (não tão imaginário) que cercam a crítica de cinema, o elitismo e o poder de juízo e análise por homens brancos.

Apesar de esforços de mudança e a presença de mulheres em frentes como a fundação e, em alguns momentos, a presidência da entidade, para um país de grandiosa diversidade étnica e de gênero, com uma população em sua maioria preta¹² e do gênero feminino, sendo as mulheres quem mais acessam o ensino superior no país¹³, a pesquisa da associação comprova que a crítica de cinema ainda tem um longo caminho a percorrer para modificar seu ambiente e representar, com algum equilíbrio mínimo, esses grupos minoritários em seu quadro, mas majoritários na sociedade brasileira. Políticas de aproximação e quebra desse imaginário estão nas mãos dos próprios críticos e suas associações.

Podemos então afunilar os dados e nos dedicar a uma análise quanto ao envolvimento dos críticos da associação com a curadoria e espaços relacionados, tendo esta como atividade secundária.



Figura 11. Faixa etária dos críticos envolvidos em atividades de curadoria ou organização de eventos relacionados.

Em termos de faixa etária, conforme a Figura 6, é possível identificar uma distribuição mais equilibrada em termos de idade entre os associados da Abraccine nas atividades curatoriais.

¹² <https://jornal.usp.br/radio-usp/dados-do-ibge-mostram-que-54-da-populacao-brasileira-e-negra/>

¹³ <https://valor.globo.com/brasil/noticia/2021/03/04/ibge-mulheres-tem-mais-acesso-ao-ensino-superior-mas-ainda-sao-minoria-em-areas-como-engenharia-e-ti.ghtml>

Apesar de uma presença maior dos 31 aos 40 anos e dos 51 aos 60 anos (30,8% cada) é possível contabilizar outros grupos etários com presença também equivalente, por exemplo, dos 41 aos 50 e acima dos 60 anos.



Figura 12. Identificação de gênero dos críticos envolvidos.

Por outro lado, em termos de identificação de gênero (Figura 7) a presença masculina continua sendo a mais expressiva, representando mais do que o dobro da presença feminina, reforçando um reflexo do próprio ambiente da crítica. A mesma situação nota-se ao avaliarmos a presença étnico-racial que os associados se identificam neste ambiente da curadoria. Novamente, uma previsível e expressiva presença de pessoas brancas (Figura 8).



Figura 13. Identificação étnico-racial dos críticos envolvidos em atividades de curadoria ou organização de eventos relacionados.

De forma a resumir e traçar paralelos, o andamento da curadoria em cinema não está muito afastado da crítica de cinema e, de modo previsível, ao utilizarmos da análise de críticos como curadores era provável que as expressividades constatadas no campo crítico seriam repetidas também no campo curatorial, apesar deste, como veremos mais adiante, buscar uma melhor equalização de uma presença diversa em suas comissões curatoriais ou de seleção em festivais e mostras.

A respeito da organização da crítica de cinema brasileira por meio de associações, destaca-se que esses espaços passam por momentos de institucionalização ao se vincularem diretamente aos festivais de cinema. Eles regulam os críticos que participam do júri da crítica e, eventualmente, têm representatividade na seleção de filmes e participação na produção de alguns festivais, como é o caso da Accirs e Abraccine, que possuem uma conexão mais direta com a nova estruturação promovida pelo Festival de Gramado após sua crise nos anos 2000. A partir do final da década de 2000, foi estabelecida uma relação mais próxima e orientadora com as entidades de cinema do estado do Rio Grande do Sul para o desenvolvimento e a sustentação institucional do evento. Ivonete Pinto, ex-diretora e sócia-fundadora da Abraccine, que também integrou comissões de seleção no Festival de Cinema de Gramado, explica:

(...) em Gramado as entidades, de uns 10, 12 anos cá, passaram a ter um peso grande por causa daquela crise, dos escândalos e aí as entidades sustentaram o Festival institucionalmente e organizacionalmente, a APTC e o IECINE, por exemplo, passaram a ter direito a indicar pessoas para as comissões. Acontecia de ter indicação de ator, de atriz. Mas uma coisa que sempre eu fiz questão foi de ter uma cota para ter alguém da Abraccine, fazendo parte de alguma comissão. (I. Pinto, comunicação pessoal, 18 de junho de 2022)

Logo, a presença do crítico de cinema nesses eventos, tomando como informação a amostragem da Abraccine, é expressiva e com tom de apoio e colaboração. Assim como os festivais acabam por cancelar a criação das associações em seu espaço, as associações, por outro lado, legitimam também os eventos cinematográficos (sejam os festivais ou as mostras de cinema) com a sua presença ou apoio, dada a seriedade do trabalho de análise e gerenciamento que representam com seus associados em comissões de seleção, mediadores

de debates ou, ainda, como curadores. Nesse sentido, festivais e associações de críticos nutrem uma relação simbiótica.

Como apontado, a presença do profissional que atua como crítico de cinema em festivais pode ser ampla e não deixa de refletir uma visão de precarização da atividade crítica no cinema, na qual o profissional exerce atividades pontuais, mas nem sempre se dedica inteiramente a uma. Não há por regra uma especialização. O escopo de trabalho é amplo, mas exercer a atividade ocorre conforme necessidade de eventuais contratantes e em boa parte dos casos, não há regularidade e certeza de retorno em edições seguintes dos eventos.

É possível então concluirmos que uma hipotética crise da crítica é constantemente apontada ao longo dos anos. Frey, assim como diversos teóricos e pesquisadores refletem, é uma crise permanente, cíclica. Mas podemos encarar esses períodos de outras formas, como transformações e amadurecimentos da posição do crítico e do seu trabalho. Ao passo em que se nota uma precarização e desmonte de uma estrutura antes desenvolvida a partir do jornalismo cultural, hoje a crítica de cinema abrange alguns outros perfis profissionais como críticos com formação específica em cinema. Algo antes impensável. Ao passo que também se erguem entidades representativas que, de alguma forma, se propõem a olhar e refletir sobre as necessidades do campo crítico e de seus representados.

Paralelamente a tudo isso, a crítica parece ter encontrado na curadoria uma expansão do seu trabalho e que não deixa de exercer lá pontos que são já conhecidos em sua trajetória: o juízo de gosto, a mediação entre público e espectadores e a legitimação de obras audiovisuais.

3. Questões curatoriais

A curadoria é bem mais do que uma palavra do momento, é um gesto até mesmo não declarado e está presente em diversos segmentos com as mais variadas intenções. Por muitos, pode ser encarada como um modismo, porém, ao mesmo tempo, é um auxílio para nomear muitas ações que não conseguiram ser resumidas em um conceito ou palavra até muito recentemente. O termo curadoria, assim como suas variantes “curatorial” e “curador” são, por ora, palavras instáveis em seus significados, principalmente quanto ao contexto em que são utilizadas. São como Michael Bhaskar¹⁴ (2019) identifica: palavras com históricos de evolução e que se transformam constantemente.

No mundo contemporâneo e descentralizado da constante visão da curadoria no universo das artes visuais, essa ideia de um gesto ou ação curatorial surge como forma de lidar com os excessos sejam eles quais for. É o que o próprio Bhaskar desenvolve na sua tese sobre o assunto, de modo persuasivo, ao trazer a necessidade e importância do ato curatorial no mundo atual. Ele observa como a curadoria consegue construir valor, por exemplo, em diversos segmentos de informação, tecnologia e, claro, cultura e criatividade.

E realmente a curadoria expandiu em frentes que antes desconheciam o termo. Nesse mundo virtual em que as informações se multiplicam rapidamente, como no caso da crítica de cinema que comentamos antes, é preciso gerenciar as ansiedades que surgem. E é nesse contexto do excesso em que Bhaskar enxerga a curadoria como algo que dá sentido ao mundo. Se ele acaba por diminuir um tanto o fator criativo da curadoria e encara o termo por um viés de um processo gerenciador muito pragmático, é possível concordar com o autor que, ao menos, a curadoria passa sim por transformações. Se antes eram as artes visuais que catapultavam essa atividade a um lugar de definição e atenção, hoje talvez seja a curadoria de conteúdo que avança o termo para a sua universalidade.

Mesmo com essas conclusões, é preciso reiterar que o mercado e as práticas artísticas permanecem ainda como os principais embaixadores da curadoria. E a importância dessa

¹⁴ Importante destacar que algumas das considerações aqui citadas de Bhaskar, um jovem escritor e pesquisador britânico formado pela Universidade de Oxford, se dão pela sua experiência desse mundo envolto em tecnologia, inteligência artificial e mídia digital. Um universo repleto de dinamismos e que reflete sobre a atualidade e espaços que impactam a curadoria.

prática se torna cada vez mais crucial num mercado cultural, artístico e criativo. Apesar da pulverização de legitimação trazida com a internet e que ocasiona uma série de transformações, a curadoria, no ambiente das artes, permanece com sua importância em balizar o que se vê e se legitima paralelamente com um trabalho de busca de formas de expansão, revisão e reflexão. São exemplos questões relativas a metodologias curatoriais, seu papel como legitimadores e de uma ideia abrangente de espaço museístico em que está inserida. A chegada da curadoria no âmbito acadêmico é um exemplo. Atividades de reflexão do fazer curatorial são mais do que nunca essenciais e andam em paralelo com as questões históricas, sociais e culturais do passado, do presente e de uma ideia de futuro. O volume crescente de produções artísticas e artistas faz com que exista uma necessidade de resguardá-los e contextualizá-los em um mundo que se vê em vias de colidir com novas tecnologias. Apesar de certo ceticismo de Bhaskar ao avaliar e construir sua tese sobre curadoria a partir das artes visuais, é preciso destacar que o próprio autor admite a importância do campo artístico e dos museus como o principal expoente do conceito de curadoria, assim como da personificação do curador e curador como autor.

Em sua gênese etimológica, curadoria vem das palavras latinas “curare” e “curatores” que identificavam um indivíduo que oscilava como uma figura quase religiosa, como um padre, mas também como um burocrata. Uma mistura de pragmatismo com sobrenatural, reforça Bhaskar. A evolução de uma ideia de curadoria avança séculos e podemos identificá-la em alguns momentos-chave.

Dado os objetivos desse trabalho de olhar a curadoria e seu viés de seleção, é importante destacar os gabinetes de curiosidades, chamados também de wunderkammer, com os quais identifica-se um gesto inicial associado a uma prática colecionadora, cuidadora e organizadora. São eles que ensaiam o que se tornaria o que conhecemos hoje como museus de diversos segmentos, de história natural e das artes. Surgem no Renascimento com o intuito de colecionar objetos vindos de explorações de outros territórios e reforçam uma ideia de status e exclusividade.

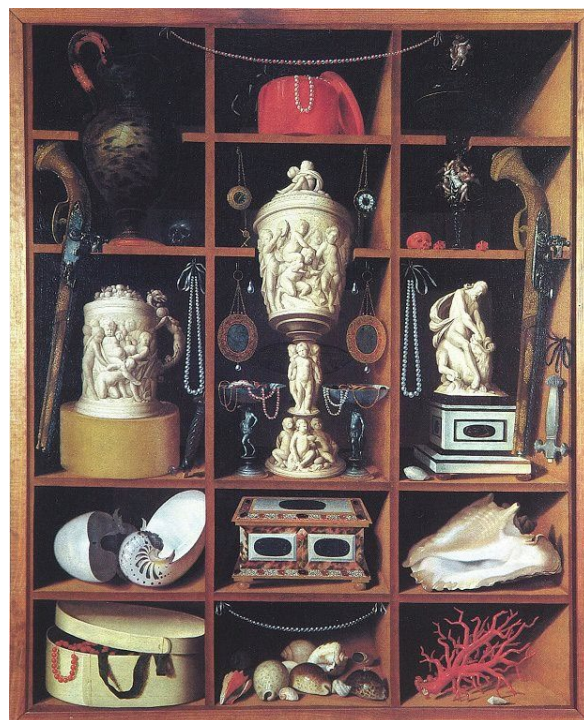


Figura 14. O gabinete de curiosidades

Lahav comenta que ao final do século XVIII, os objetos dos gabinetes começaram a se tornar fora de moda.

O museu público foi fundado nesses ideais e em grupos aleatórios de objetos que foram substituídos por claramente atribuídos e exposições cuidadosamente estruturadas que encorajaram visitantes a engajar com novas ideias e narrativas. Na sua formação inicial, museus desenvolveram essas ideias visualmente com a educação formal surgindo mais tarde. (LAHAV, 2023, p.12, tradução livre)

Assim, os museus públicos viram a sua popularização com espaços que eram dedicados às artes e à arqueologia e até mesmo ciências, etnografia e antropologia, entre outros. Espaços com o British Museum e o Louvre, esse criado após a queda da Bastilha em 1793, surgiram em seguida. Esses espaços, assim como outros, encararam a necessidade, em pleno século XIX, de um expert que organizasse e dispusesse a larga coleção de maneira apresentável. Surge assim uma versão embrionária do curador.

O andar da narrativa do espaço dos museus e do curador amadurece, mas logo já na partida do século XX, Duchamp coloca em curto-circuito a visão de arte com o seu conceito de ready

made¹⁵. Fazendo uso de peças já prontas, manufaturadas, da industrialização e considerando-as como arte, o artista apresenta uma visão particular e reforça a necessidade dos críticos e curadores na interação com as obras, as quais solicitam, mais do que nunca, uma validação e mediação para compreender e contextualizá-las. Afinal o que era arte depois disso?

Décadas passam e em 1969 o crítico de arte Harald Szeemann apresenta em Berna a exposição “When attitudes become form: live in your head”. Paradigmática como evento, mas também quanto ao fortalecimento da posição do curador. Anteriormente a curadoria era institucionalizada, uma posição desenvolvida dentro de museus e por tempo delimitado. O que Szeemann propõe é uma visão independente da curadoria para que possa desenvolver metodologias e uma prática curatorial robusta. O que ocorre é que o curador se torna também uma estrela do show apresentado, algo que o impulsiona a um status social e de consequente poder.

É nisso que Szeemann se torna paradigmático aos curadores, pois os promove a uma grandiosa posição de poder e de autor que não existia tão explicitamente. E essa construção reverbera até os dias atuais. Em alguns casos, essa personalidade ultrapassa a posição de uma mediadora e, assim como o crítico, se torna um legitimador feroz, um guardião ou gatekeeper que decide quem é ou não digno de destaque. Com esse poderio, muitas vezes, o curador consegue se sobressair até mais do que os artistas que seleciona.

O caso de Hans Ulrich Obrist é um exemplo dessa influência de Szeemann. Crítico de arte, historicista e, entre tantas atividades, ainda curador, possui trabalhos importantes desde sua emblemática exposição na cozinha de seu apartamento até mesmo seu projeto de entrevistas que rendeu as publicações *Ways of Curating* (2014) e *A Brief History of Curating* (2008), além de várias entrevistas com artistas de diferentes frentes, da arte contemporânea, cinema, vídeo arte, música e teatro.

A modo de identificar o que se sucede com Szeemann e Obrist, e ainda veremos em outros contextos, um curador nunca é apenas um curador. Coexiste uma visão alargada da área em

¹⁵ O ready-made é um objeto com propósitos diferentes do artístico. Geralmente algo comum que é retirado do seu contexto funcional e de hábito e colocado no campo das artes visuais.

que esse profissional habita, ele transita por entre atividades tornando dificultosa a missão de definir um perfil assim tão múltiplo e presente em tantas atividades profissionais.

3.1. Curadoria e curadores em cinema

Nos primeiros momentos do cinema como uma arte narrativa e artística, já se movimentava a ideia de gesto curatorial, mesmo se assim não estivesse nomeado. Entre exemplos representativos podemos identificar, em Nova York, a partir das reuniões em salons e da galeria de Julien Levy, uma pulsão em introduzir à cena da vanguarda norte-americana os filmes avant-garde de diversos realizadores europeus. Com a aproximação dos surrealistas logo se deu a apresentação na América do Norte, por exemplo, de *Un Chien Andalou* (1928), de Luís Buñuel e Salvador Dalí. É neste período em que se solidifica a relação dos filmes e os museus e mais que isso, da atividade de salvaguarda das obras fílmicas nesses espaços e, claro, um desenvolvimento curatorial pelos olhos e ações de quem as preserva.

Assim, é preciso destacar o nome de Iris Barry, crítica de cinema e escritora britânica que desenvolveu sua atividade curatorial chancelada por Alfred Barr, diretor do Museu de Arte Moderna de Nova York, o MoMA, que a convida para organizar um departamento de cinema pertencente ao museu. Barry foi figura fundamental para o desenvolvimento referencial do MoMA quando falamos de filmes e a sua consequente salvaguarda. Para título de curiosidade, ela vivia de maneira precária nos Estados Unidos. Com empréstimos concedidos pela família e amigos para se manter no país, ela começa a frequentar espaços em que intelectuais da época transitavam em busca de oportunidades e criando uma rede de contatos. Com isso, acaba por conhecer Barr que primeiramente não lhe oferece nada de concreto, mas acaba por trabalhar voluntariamente, sem receber um pagamento regular, na posição de responsável pelo boletim mensal do MoMa, onde cria a política de sempre incluir uma pequena sinopse dos filmes que estivessem a ser exibidos. (Sitton, 2014)



Figura 15. A crítica e curadora Iris Barry

Logo acabou por receber a oportunidade de ser bibliotecária em um novo projeto do museu e aos poucos alcançou certa estabilidade em seus dias. Assim, chegamos a 1935 quando ocupa o seu lugar na equipe da filмотeca do MoMA. Aos poucos, de forma muito natural, assumiu também a responsabilidade de curadoria e prospecção de títulos para o acervo do museu. Conforme artigo¹⁶ de Richard Brody, no The New Yorker, é devido aos esforços de Barry e sua influência crucial na história do cinema e do fazer fílmico que o MoMa deve seu reconhecimento nesse segmento. A responsabilidade de Barry em construir um espaço-chave para o cinema fez do museu um local de reunião de realizadores de diferentes partes do mundo e com retrospectivas importantes para o público norte-americano.

Apesar de paradigmática quando comentamos sobre curadoria em cinema, podemos dividir os holofotes de Iris com o francês Henri Langlois, no contexto europeu. Para tanto, Iris inclusive auxiliou Langlois, que atuava como diretor da Cinemateca Francesa, a armazenar diversos filmes de grande valor de realizadores alemães durante a invasão nazista na Segunda Guerra, nos Estados Unidos. Para tanto, como forma de agradecimento, os franceses a

¹⁶ <https://www.newyorker.com/culture/richard-brody/iris-barry-secret-heroine-cinema-moma>

colocaram como diretora principal da FIAF, a Federação Internacional de Arquivos Fílmicos, fundada em 1938¹⁷.

Assim, figura fundamental quando se trata de uma cultura cinéfila, Langlois é o crítico que vira referência muito maior pelo que diz e defende em debates de sessões de cinema do que necessariamente por seus textos a respeito do que foi assistido. Ele desenvolve teorias sobre cinefilia e noções sobre programação dos filmes de uma perspectiva histórica e que encaminham para o fortalecimento da Cinemateca Francesa. Foram vastas as mostras em que curou e construiu claramente narrativas à parte e reflexões. Apesar de tratado constantemente pelo título de programador, Langlois era sim *lato sensu*, um curador. Apesar de polemizar quanto a sua visão de um arquivo e da preservação que, muitas vezes, distanciam os filmes do espectador. Sua ideia como curador era de que os filmes precisavam respirar, circular, serem assistidos e assim permaneceriam vivos.

Os seus ciclos conferiram aos espectadores ferramentas de análise crítica. Nos seus programas, a comparação pode ser um mecanismo de diferenciação, os filmes definem-se em oposição àqueles com os quais são programados. Pode ser também marcada pela continuidade, um filme termina o pensamento iniciado pelo anterior.

(Da Mata, 2017, p. 24)

O impacto de Langlois é tão amplo que através de suas ações e gestos curatoriais na Cinemateca, é da responsabilidade dele o levante de uma geração de cineastas e críticos de cinema franceses que redefiniram a sétima arte com a Nouvelle Vague. Jean-Luc Godard, François Truffaut, Jacques Rivette e Eric Rohmer, entre outros, foram influenciados diretamente pelo entusiasta da cinefilia. E, obviamente, não podemos esquecer a presença paralela de André Bazin.

¹⁷ <https://wfpp.columbia.edu/pioneer/iris-barry/>



Figura 16. Henri Langlois transporta bobinas de filmes em foto de Enrico Sarsini

No contexto brasileiro, podemos antecipar como veremos mais à frente, a importância do multifacetado Paulo Emílio Salles Gomes. Crítico de cinema, professor universitário e escritor de ficção, entre tantas coisas, Salles Gomes foi um dos idealizadores e diretores da Cinemateca Brasileira, fundada em 1956. A origem da Cinemateca está atrelada ao surgimento do primeiro cineclube de São Paulo também criado pelo crítico de cinema.

Salles Gomes era, em essência, um cinéfilo entusiasta que foi membro de publicações, atuou como crítico de cinema no Suplemento Literário do Estado de São Paulo, além de ser graduado pela Universidade de São Paulo. Intelectual respeitado e com prestígio entre os paulistanos. Assim, aproveita a onda do pós-Guerra no Brasil quando a sétima arte é vista como uma arte respeitável e abraçada pelas elites. (Ikeda, 2021, pg. 30)



Figura 17. Paulo Emílio Salles Gomes.

Mas a empreitada do cineclube tem vida curta devido às repressões do Estado Novo. Quando retomado por outro grupo, enquanto Salles Gomes vivia uma temporada na Europa, ele incentivou-os a criar uma filmoteca. Ao passo em que o Museu de Arte Moderna de São Paulo, o MAM, estava em vias de ser inaugurado e como a Filmoteca do Clube de Cinema da cidade integrava a FIAF, Federação Internacional de Arquivo de Filmes, a união das forças foi oficializada em 1949.

Salles também esteve envolvido com a fundação do Festival de Cinema de Brasília. Seu trabalho como crítico de cinema com reflexões e uma defesa de um cinema brasileiro são sempre lembrados como essenciais aos estudos sobre cinema no país.

Os três exemplos ocidentais aqui apontados são de profissionais e entusiastas com trajetórias que se entrelaçam entre a crítica e a curadoria. Percebidos com uma identificação como programadores em alguns casos, afinal o termo curadoria não era assim tão popular na época em que surgiram.

3.2. Programar e curar

A conceitualização e definição entre programação e curadoria perdura entre os investigadores com leituras diversas dos termos. E não somente entre eles, durante as entrevistas desenvolvidas para esta investigação os entrevistados oscilavam, em alguns casos, em se definir em uma ou outra posição. Peter Bosma identifica que seja qual for a posição em questão, ela está necessariamente tratando sobre a exibição de filmes. O próprio autor admite que curador traz um grau de presunção e prefere aglutinar todos esses tipos de programadores e curadores, pois no final das contas são responsáveis por proteger a cultura cinematográfica. Ao final todos estão preocupados com o espectador e essa relação complementar que possuem.

Em alguns casos em que a curadoria chega como uma novidade (apesar de não ser), como o cinema, existe verdadeiramente uma dificuldade em defini-la. Porém também existe uma situação em que essa ausência de definição ou definições que segregam ainda mais, colocando a curadoria numa posição elitista e de poder.

Aproveitando dessa ambiguidade de termos, é pertinente trazer a perspectiva de De Valcke sobre programação e curadoria. Como já apresentado por Garrett (2017), ela define, ao seu modo, ao abraçar a ideia de film programming (programação) junto à curadoria, mas condicionando que ao considerar o trabalho de programação de salas de cinema, isso na verdade seria uma ideia de film schedulling, de agendamento de filmes.

Bhaskar, de outra perspectiva, olha para a curadoria de maneira mais protetiva e crítica aos que pretendem criar ramificações ou níveis de um ato curatorial.

Curadores que relutam em definir curadoria em termos triviais. Isso lhes permite criar nuances. Mas a curadoria se perde nisso com muitos conceitos teóricos e filosóficos descartável, um luxo intelectual, um modismo passageiro e não uma atividade prática que necessita de dedicação. Curadoria precisa de algo concreto, capaz de refletir seu uso generalizado, que ultrapasse os reprisados clichês obscurantistas. (Bhaskar, 2019, pg. 91)

Mas o que seria esse curador em cinema? Segundo Bosma, quem assumir essa posição precisa ter uma opinião histórica do cinema e uma noção fundamental da prática cinematográfica contemporânea. Utilizando do argumento de Stefanie Schulte-Strathaus para justificar, aponta que filmes são produtos de um momento específico de um espaço e tempo sempre assistido por um espectador com experiências e conhecimentos específicos. Assim seriam necessárias, segundo o autor, três ações: criar um programa forte, incluir o programa em um contexto de relevância e criar o programa de modo atrativo para um público vasto. (Bosma, 2015, pg.9)

Além disso é preciso agregar ao fazer curatorial alguns pontos estratégicos. Um deles é a percepção clara de que o gesto do curador está atrelado a uma série de limitações que independem do tamanho de sua posição de poder, o grau de investimento da instituição ou projeto que está associado. O curador é, como Bosma chama, um nó, um encontro de linhas, de intersecção. Para isso, é necessária a compreensão dos fatores limitantes dentro da prática do trabalho. Nem todo festival, por exemplo, possui recursos infinitos e nem todo cineasta com produção em prospecção irá aceitar convite para inscrever-se em uma seleção. A instabilidade da prática é inerente como em qualquer trabalho. Em entrevistas feitas para este trabalho, por vezes, entrevistados que se identificavam como programadores verbalizaram

que sentem que possuem limitações e instabilidades financeiras as quais os curadores não tem no seu dia-a-dia de trabalho e por isso, não se sentiriam seguros em se descreverem como curadores, mas sim como programadores. Isso acaba por ser uma visão turva da realidade, no sentido de que a atividade curatorial, apesar do tom presunçoso como Bosma aponta, tem sim suas limitações de diversas ordens. Além do mais, reduzir a atividade a possibilidades infinitas versus possibilidades limitadoras é reduzi-la por demais.

Leonardo Bomfim, em entrevista, comenta um pouco dessa e outras preocupações.

É uma discussão meio complexa. Eu não tenho um estudo sobre esses conceitos. A curadoria eu admito que é um termo me incomoda um pouco pelo modo como ele é usado. (...) A diferença que eu vejo é que a programação, por exemplo, de fato eu faça curadoria embora eu não assino. A assinatura é sempre da Cinemateca Capitólio. Não tenho uma assinatura individual, mas tem mostras que eu faço, em colaboração com outras pessoas. Mas elas acontecem ao mesmo tempo em que acontecem outras programações. Filmes em cartaz, sessões especiais. Então a programação eu vejo muito como esse todo. (...) Esse trabalho de programação também é de ver esse todo de um espaço, de um lugar. E isso é diário, cotidiano.

(...) nos festivais eu vejo mais como um trabalho de programação. Eu gosto de pensar que eu estou fazendo programação em festival. Assim, eu realmente não sei bem quando surge essa mudança, porque você vê em outros países e festivais você fala do programador do festival. “Essa figura é o programador do festival tal” Não curador do festival. Isso é muito comum na França ou na Argentina. São os programadores dos festivais, eles se denominam assim. Isso está no catálogo, inclusive. Programação e não curadoria. Acho que no Brasil a coisa da curadoria pegou mais, tem um verniz, um certo glamour “Eu sou curador.” (Bomfim, comunicação pessoal, 2022)

Ivonete Pinto traz um posicionamento contrário ao de Bomfim, exemplificando a mudança nos trabalhos e possibilidades ao participar de comissões de seleção no Festival de Gramado.

Não denominavam curadoria, mas seleção. E os últimos anos foram mais diferentes ainda, porque acho que passamos de 600 inscritos. De assistir os filmes em casa através de links e nos reunimos presencialmente para assistir uns 200. Fazíamos a reunião final com os selecionados de cada grupo e trocávamos os filmes para todos

assistirem tudo. Mas a gente trabalhava em cima de curtas inscritos. Embora a gente tenha conseguido depois de um tempo, depois de vários dias, uma recorrência temática, algo que estava acontecendo pelo país (movimentação de rua, por exemplo) e aí a gente, enxergando tais recorrências, fechava um grupo de 12 filmes. E sim, nessa fase mais final do trabalho é curadoria. Antes era só uma seleção de melhores. (Pinto, comunicação pessoal, 2022)

Posições fundamentais em diversos contextos do processo de exibição cinematográfica, os curadores e programadores são personagens que atuam em frentes práticas, muitas vezes, distintas com possibilidades de intersecções. Mas em muitos casos o curador e programador são como figuras coexistentes em um único profissional.

Mesmo assim, podemos perceber que um curador, em geral, está ligado a uma seleção ou prospecção de títulos que integram um recorte curatorial parte de um evento temporário como festivais, mostras e retrospectivas. Já o programador, em muitos casos, lida com o ambiente de circuito comercial e as possibilidades limitadas que os filmes que estejam em cartaz, disponibilizados e de interesse dos distribuidores, que são oferecidos para exibição.

Marcelo Miranda, por exemplo, resume que curadoria é uma forma de teorizar enquanto a programação é um ato mais prático e organizacional.

Eu tenho um pouco a ideia, isso aparece automático, de que a programação é um pouco mais ampla e um pouco mais plural num sentido de, por exemplo, a Mostra de São Paulo faz uma grande programação. A Mostra de Tiradentes faz uma grande programação, ou seja, ela organiza uma centena de filmes de uma maneira apresentável a um público, com horários e lugares. A curadoria eu acho que ela pensa como essa programação vai estar inserida nessas janelas. A curadoria é um pouco o trabalho crítico da coisa. Ela é onde você coloca o seu gesto, onde você define os caminhos, onde você cria os diálogos, as pontes, as diferenças, as inquietações, as polêmicas. A programação é um pouco, ok... “definido isso, como eu coloco isso dentro de uma grade que me foi dada?” (...) A programação é um pouco mais prática. A curadoria é um trabalho de fazer com que aquela programação tenha algum sentido. Mas tem gente que usa a mesma coisa. Eu acho que desvaloriza a curadoria quando

se fala só em programação. E supervaloriza a programação quando se fala só em programação. (Miranda, comunicação pessoal, 2022)

Carol Almeida já diferencia programação como algo funcional, inclinado a metas financeiras. Já a curadoria como algo de maiores preocupações e diálogos.

Eu acho que é um debate semântico pouco produtivo. Porque no final das contas é quase sempre curadoria. A não ser que você faça programação para cumprir tabela. “Ah eu faço programação da sala de cinema na minha cidade e eu preciso cumprir essa meta de espectadores e aí eu faço essa programação de filmes que eu sei que vou cumprir essa meta.” Aí talvez seja programação porque você não está preocupado ou preocupada em produzir, formar espectadores. Você está preocupado com outra coisa, bater metas. Porque programar talvez seja uma palavrinha que me leva mais a uma coisa quase matemática mesmo. De computador. Programar uma coisa com uma funcionalidade. Para que ela funcione. E eu acho que a curadoria tem uma preocupação que vai muito além de uma funcionalidade, é uma preocupação com formação de olhar, com produção de debate. (Almeida, comunicação pessoal, 2022)

Também em entrevista para esta investigação, o crítico e curador Aaron Cutler faz uma provocação sobre a prática no dia a dia de ambas posições: “Um curador pode ser um programador, porém um programador não conseguirá ser um curador.”, diz Cutler. Pertinente, a consideração do entrevistado, pois reforça a possibilidade criativa que a curadoria traz e que a programação acaba por limitar em alguns casos.

Mesmo ao lidar com um escopo de inscritos, um curador pode dentro daquele volume de produções avaliar conexões e costurar uma narrativa para o seu recorte curatorial. Um programador, por outro lado, é visto como uma posição mais operacional e lida com uma série de horários que precisam ser preenchidos com filmes, além de uma meta de rendimento financeiro através da bilheteria. Em espaços em que são exibidos filmes “de arte” e que fogem do circuito de blockbusters hollywoodianos, isso se mantém e com ainda maior pressão de engajar os espectadores nas sessões. É um trabalho estratégico. A curadoria também é estratégica, porém possibilita com que o profissional trabalhe de maneira mais construtiva, artística, criativa e, em alguns casos, com abertura para expandir seu gesto curatorial e trazer produções de diferentes momentos e sem ligação ou expectativa comercial.

3.3. O estudo da curadoria em cinema

Costuma-se apontar que o desenvolvimento dos estudos curatoriais em cinema é tímido, em alguns casos, escasso. Mas nota-se que cada vez mais o surgimento de reflexões a respeito. Na Europa e na América do Norte, por exemplo, já existem cursos, seminários e textos na internet que exploram que a prática curatorial já é frequente. Existem espaços acadêmicos com cursos de especialização na Universidade de Edimburgo ou na Universidade de Glasgow, por exemplo. E também outros com objetivos da prática como a EQZE, na Espanha, ou o Barbican e o British Film Institute no Reino Unido, os quais fomentam atividades de formação livre para quem busca a posição ou o entendimento do curador em cinema. Talvez a escassez desses estudos se encontre realmente na América Latina, o que é uma contradição, afinal em termos práticos é uma das regiões do globo em que mais cresce o surgimento dessa posição fomentada pelos festivais.

Na internet, por exemplo, já demonstra uma grande curiosidade a este respeito. Ao realizarmos uma busca no Google por “film curator” surgem, em média, 62.200.000 resultados de uso do termo ou com alguma ligação indireta. O que, claro, não quer dizer que tudo esteja relacionado aos contextos certos e apurados sobre curadores, porém demonstra que a curadoria em cinema e, principalmente, a posição do curador de cinema é um assunto em crescimento, que desperta, no mínimo, alguma curiosidade.

Nota-se essa preocupação de registro entre os que desenvolvem o trabalho. Podemos ver exemplos como a séries de vídeos no Youtube chamada de Percursos Curatoriais, realizada pelo Cinema do Dragão que busca compreender as trajetórias de curadores em atividade no cenário amplo do audiovisual brasileiro. Surgem também livros que buscam destacar o assunto e trazer abordagens diversas sobre o assunto. São até mesmo desenvolvidos cursos livres de curadoria, como no caso da Abraccine que apresentou, em 2021, uma série de encontros ministrados por Marcelo Ikeda¹⁸, em que reunia membros da associação e interessados da comunidade. Ainda no âmbito brasileiro, existem pesquisas importantes e que são utilizadas como referencial neste trabalho e que foram desenvolvidas por Adriano

¹⁸ <https://abraccine.org/2021/01/22/abraccine-abre-inscricoes-para-o-curso-curadoria-para-festivais-e-mostras-de-cinema-com-marcelo-ikeda/>

Garrett e Marcelo Ikeda. São realmente recentes, mas são também forças de mudança no cenário descrito constantemente como escasso.

Assim, a curadoria está longe de ser uma novidade para o cinema e seus profissionais, o que podemos considerar como algo recente é a forma como é percebida e a reflexão que se cria a respeito da atividade. Surgem cada vez mais possibilidades de estudo e análise do seu conceito no contexto da arte cinematográfica.

3.4. Curadoria e curadores em cinema à brasileira

O surgimento da curadoria e seu desenvolvimento no Brasil está claramente associado aos festivais de cinema. Marijke De Valck pontua essa relação (Garrett, 2019, pg. 20) em referência aos eventos europeus em que estão diretamente relacionadas a forma em que se desenvolveram com questões de seleção dos filmes. No Brasil, não é diferente. O fortalecimento dos festivais criados a partir da década de 50 no país se difundem e ganham robustez ao longo das décadas devido ao trabalho incessante de seus curadores e curadoras. Uma atividade que, em alguns momentos, ganha contornos de diretor artístico, definidor não somente até onde os filmes vão ser levados, mas também o evento como um todo.

Podemos iniciar nossa análise de alguns exemplos a partir da criação do primeiro festival de cinema do país, o Festival Internacional de Cinema, que teve sua primeira (e única) edição em 1954, sendo capitaneado pelo crítico de cinema e cineclubista Paulo Emílio Salles Gomes. O evento que foi a primeira tentativa de um festival internacional a ser realizado no país e ocorreu em paralelo ao centenário da cidade de São Paulo.

A organização do festival ficou a cargo do crítico Paulo Emílio Salles Gomes e a curadoria do evento pode ser entendida de maneira lato sensu, através da necessidade de selecionar e programar filmes que representassem um certo panorama do cenário mundial. Não existia, contudo, a explicitação de um recorte curatorial que pensasse em como os filmes dialogavam entre si ou da identidade que o festival gostaria de promover a respeito de si mesmo, fato que se relaciona não só com a inexistência de um debate do tipo na época, como também com a falta de um projeto com periodicidade regular (...). (Garrett, 2020, pg. 28)

Paulo Emílio viria a somar mais adiante para outro festival que seria criado apenas em 1965, o Festival de Brasília do Cinema Brasileiro. Mais longo evento do tipo no cenário brasileiro e que não possui preocupação em selecionar títulos internacionais. Seu foco é o destaque ao cinema brasileiro com promoção do governo do Distrito Federal, onde se localiza a capital do país. Apesar de criado em 1965, o Festival teve uma breve pausa durante a ditadura militar que assolou o Brasil. De 1972 a 1974 não aconteceram edições como forma de protesto pela censura a alguns cineastas da época.

No Rio Grande do Sul, estado com importância no cinema brasileiro pela sua descentralização do sudoeste do país, é essencial destacar a importância de outro crítico de cinema e cineclubista que seguia passos similares aos de Salles Gomes, o pelotense Paulo Fontoura Gastal. Nascido no extremo sul do Brasil, onde atuava como crítico de cinema com regularidade em jornais da região, Gastal acaba por mudar-se para a capital do Estado, Porto Alegre, e lá além de atuar como crítico e jornalista, funda o Clube de Cinema de Porto Alegre que mantém as atividades até os dias atuais.



Figura 18. O crítico pelotense Paulo Fontoura Gastal.

Essa movimentação do crítico o leva a ser reconhecido e chamado para integrar conversas sobre a fundação do Festival de Cinema de Gramado após uma mostra realizada na cidade com organização de Gastal. Com um bom trânsito entre profissionais do cinema e um olhar treinado e repertório vasto, devido a crítica de cinema, ele logo se viu integrando a fundação e programação dos filmes do Festival, oficializado como conhecemos até hoje em 1973. Diferente de Salles Gomes, Gastal lidava aqui com a recorrência, Gramado é um dos únicos festivais brasileiros que não parou sua atividade ao longo de 50 anos, nem mesmo os anos de ditadura impediram o evento de ocorrer na Serra gaúcha.

Um outro caso, desta vez contemporâneo, é relacionado mais diretamente com a crítica de cinema realizada pela revista Contracampo. O intuito da publicação era de traçar conversas não somente com uma cinefilia, mas, principalmente, com os realizadores brasileiros da época. Aos poucos o time da publicação foi expandido suas atividades para a curadoria, sendo emblemática a realização da mostra exibida no Centro Cultural Banco do Brasil, o CCBB, no Rio de Janeiro:

(...) A gente, em 2001, fez uma mostra no CCBB do Rio, e que a retomamos 10 anos e 20 anos depois (...) que foi “Cinema Brasileiro dos anos 90”. Que era eminentemente um gesto curatorial. Eu, João Luiz e o Ruy propusemos conjuntamente. A gente selecionou, nós três juntos. 54 filmes dentro de toda a produção brasileira dos anos 90, um gesto absolutamente curatorial. E isso foi em 2001, o trabalho da curadoria a gente fez no ano 2000. Eu já trabalhava em festivais, trabalhei no Festival do Rio em 2002 e 2003 na Première Brasil, participando da seleção de filmes. Participei de várias seleções de filmes desse momento. (E. Valente, comunicação pessoal, 28 de abril de 2022)

Esses passos foram apenas o início para os organizadores e curadores da Contracampo e da mostra do CCBB. Logo mais adiante eles estariam ainda mais envolvidos com festivais de cinema e em frentes de curadoria. Eduardo Valente, como veremos mais adiante, foi um destes casos.

São diversos os possíveis exemplos de curadores ao longo da história do cinema brasileiro, mas são destacados aqui os casos de Salles Gomes, Gastal e dos críticos da Contracampo, pois refletem exatamente pontos cruciais na análise que se busca: críticos de cinema que migram ou expandem sua atividade para a curadoria em eventos de grande porte como festivais ou mostras de cinema.

4. Festivais de cinema – da cinefilia a um fenômeno social total

Os festivais de cinema, como já foi aqui apontado, foram criados e desenvolveram-se inicialmente no continente Europeu. Com o fortalecimento e sucesso desse tipo de evento, logo expandiu para além-mar chegando a lugares como, por exemplo, a América do Norte e Latina. Nesses continentes os festivais ganham nuances e particularidades por questões sociais, históricas e culturais.

Como modo de iniciarmos um ponto de partida e comparativo mais à frente, consideraremos como referenciais a vertente dos grandes festivais de cinema realizados, no contexto europeu, em Veneza e Cannes, além de destacar a importância contemporânea, em especial no final dos anos 1980 e começo dos 1990, do Festival de Cinema de Sundance, este realizado nos Estados Unidos. Resumidamente, se Veneza é a criação do modelo de festival de cinema, Cannes agrega o fator de construir o chamado “cinema de arte” e “world cinema” (um discurso claramente estratégico), e Sundance traz entre tantas características uma capacidade de influenciar diretamente em como o cinema norte-americano é produzido numa quebra de questões de gênero cinematográfico e fortalecimento de uma ideia de cinema independente.

Mas afinal, como identificamos um festival de cinema? Como conceituamos e resumimos esse acontecimento? Diversos entre si, podem ser definidos em alguns casos por fatores de alcance (local, regional, nacional ou internacional), de dimensão, de programação (se é segmentada ou de realizada de maneira ampla), de espaços exibidores (salas tradicionais, itinerante ou alternativo) e de tecnologias de projeção (formatos, equipamentos), assim como também por promotores (poder público, iniciativa privada, centros culturais, associações) e até mesmo tipo de financiamento (público, privado, parceria público-privado, etc). (Leão, 2017, pg. 66) Diversos desses fatores são identificáveis para os exemplos que veremos a seguir.

Em outra instância, é definido o festival pelo viés imagético que se possui do evento.

This iconic film festival imagery renders a feeling of glamour, celebration, happening, and community. It conveys a multilayered message about film festivals as sites of power, being able to bestow prestige on the films and filmmakers that were selected for the event; as sites of leisure, where public and professionals alike are courted to indulge themselves; and also as events that are relevant for society, that matter in the lives of people visiting them, offering a social environment where one can feel part of

a community. These are events capable of generating daily news, of carrying the promise of larger impact and of making history and social change. (De Valck, Kredell & Loist, 2016)

Ainda um pouco distante do teor glamuroso apresentado, mas sim em um contexto político conturbado entre guerras, logo após o fim da Primeira e alguns anos antes da Segunda Guerra Mundial, o que conhecemos hoje como Festival de Cinema de Veneza, e que nasce à sombra do fascismo de Mussolini, teve como objetivo colocar em destaque os filmes italianos, reforçando assim o nacionalismo típico (De Valck, 2008, pg. 14).

O Festival de Cannes também nasce como resposta política, mas dessa vez de modo a demonstrar distanciamento do Festival de Veneza. Os franceses, assim como os ingleses e norte-americanos decidem deixar de comparecer ao evento quando a verve fascista do evento aflora. Assim, Cannes acertou-se para decorrer a partir de 2 de setembro de 1939, porém o evento foi interrompido assim que a Alemanha invadiu a Polônia. (Ostrowska, 2016, pg.18) Cannes aconteceria em sua completude apenas em 1946 com intenções de ser um espaço de troca entre países para produzir filmes. Somente são convidados filmes de países os quais a França possui boas relações diplomáticas. O Festival define também como se dá estruturalmente o recebimento de produções para seleção.

The films were selected and submitted by the national boards or national producers' associations. The festival organizers were not able to see the films until just a few weeks or sometimes even days before the festival. The viewings were focused on confirming that the technical quality of the copies was adequate rather than to pass any aesthetic judgments. (...) Often the copies were coming very late, which precluded the festival organizers from engaging in any meaningful curatorial activity. (Ostrowska, 2016, pg. 19)

Apesar de inicialmente, como to Festival, Cannes não ter a preocupação curatorial, não demorou muito para que se desenvolvesse uma lógica a respeito. Em 1962 surge como uma mostra paralela de filmes no festival francês a Semana da Crítica, com o objetivo de destacar cineastas que estavam em começo de carreira, realizando a *première* de seu primeiro ou segundo longa-metragem no evento. Era um incentivo de modificar o cenário e perceber as

inovações estéticas e de linguagem que vinham sendo desenvolvidas por novas gerações de realizadores. (Garrett;Ostrowska, 2019, pg. 23)

Em meio a diversas turbulências do país e também do Ministério da Cultura francês, com uma quase destituição de Henri Langlois da Cinemateca Francesa, associados ao cenário de mobilizações de maio de 1968 com protestos de todas as classes e segmentos, levam à interrupção do Festival a pedido expressivo dos organizadores da Semana da Crítica, Comitê da Cinemateca e uma lista de realizadores como Godard e Truffaut, além dos que já haviam sido selecionados para a edição de Cannes.

É aqui que estruturalmente identifica-se uma preocupação clara com a curadoria e quem compõe essa posição. Garrett (2019, pg. 25) destaca a criação da Société des réalisateurs de films, a SRF, uma entidade dedicada a representar os cineastas e defender suas liberdades e interesses profissionais. Já em 1969, a SRF ficou responsável pela criação da Quinzena dos Realizadores, um evento independente do Festival de Cannes e que redefiniu o que se considera, segundo Marijke De Valck, uma “Era de Programadores”.

Com um oceano de distância e algumas décadas, de maneira muito embrionária, o Festival de Cinema de Sundance surge nos Estados Unidos, em 1978, ainda identificado como Utah/U.S.A. Film Festival. Em seus primeiros anos o evento sofre com dificuldades financeiras e a dificuldade de conseguir fundos para seu desenvolvimento. Com o ator Robert Redford como um tipo de garoto-propaganda nesses primeiros anos, logo na década de 1980 ele acaba por se envolver mais profundamente junto de sua produtora na empreitada. Surtindo efeito, e sendo um dos fundadores do evento que logo muda de nome para como é conhecido mundialmente. Hoje o Sundance Institute é comandado pela produtora Portuguesa Joana Vicente.

A relação de Sundance se dá com os realizadores e produtores do cinema independente norte-americanos e, com o passar dos anos, o evento começa a ditar tendências do cinema dos Estados Unidos. Foi no evento que cineastas como Quentin Tarantino, Todd Haynes, Steven Soderberg e os Irmãos Coen foram reconhecidos pelos seus trabalhos. Sundance teve importância particular com segmentos minorizados como a comunidade LGBTQIA+ e a constante atenção da crítica B. Ruby Rich com a identificação de um Novo Cinema Queer, no

começo dos anos 90 que se deu exatamente no Festival, com seu seminal texto sobre essa onda cinematográfica que aparecia na América do Norte.

Já quanto à curadoria e seu desenvolvimento em Sundance, ela sempre se deu por curadores convidados e sem nomes vinculados por longos períodos, até muito recentemente em que é possível destacar a trajetória desenvolvida por Kim Yutani, diretora de programação (ou seria curadoria?) do Festival desde 2009. Yutan iniciou no evento em 2006 na seleção de curtas-metragens¹⁹.

Com todas essas características postas, é possível identificar os festivais com o que Marcel Mauss chama de um fenômeno social total. No sentido de que esse ambiente e suas atividades englobam diferentes frentes e impactos, assim como influência na vida das pessoas que o frequentam. Os festivais são locais que negociam diversas frentes, aglutinam agendas contraditórias ou opostas. O trabalho e tarefas dos seus participantes, em muitos casos, possuem propósitos múltiplos. E mais que uma ideia de valor em termos de ganho concreto de dinheiro, um festival traz em si também diferentes tipos de trocas que operam num campo simbólico e de natureza de rede de contatos. (Vallejo, 2017, pg. 253-254)

André Bazin já tratava e identificava os festivais, mesmo que metaforicamente, como um tipo de ordem repleta de rituais em seu texto seminal *Du festival considéré comme un ordre*, escrito em 1955 para a *Cahiers Du Cinéma* em sua edição de número 48.

Conforme tradução de Adriano Garrett para o texto de Bazin:

O aspecto mais característico da vida de um festival é a obrigação moral e a regularidade das atividades. Os jornalistas se colocam em pé por volta das nove horas. Junto com o café da manhã, montamos o ritual diário, que consta nos dois jornais do festival: os boletins da *Cinémato* e do *Film Français*. Lá encontramos os ofícios do dia. Eles não são chamados de Laudes, Matinas e Vésperas, mas de “Manhã”, “Tarde” e “Noite”. Porque, assim como o café da manhã se tornou a segunda refeição e o jantar deslizou durante dois séculos para o lugar da ceia, as matinées do Festival de Cannes são vespertinas e as soirées são noturnas. (...) O ofício é celebrado dentro de uma das

¹⁹ <https://goldhouse.org/people/kim-yutani-4/>

capelas da cidade. Depois disso, retornamos à Casa-Mãe para a Cérémonie du Casier (...). (Bazin, 2020, pg. 3)

Os festivais de cinema se desdobram em diferentes perspectivas ao trazerem reflexões de âmbito político, histórico e social no campo dos estudos cinematográficos. Assim, foi apenas natural que o seu estudo surgisse e se tornasse ainda mais segmentado. Reconhecido já como os Estudos de Festivais de Cinema (Film Festival Studies) sua representatividade e investigações constantes ganhou maior destaque ultrapassando a Europa, onde tem sua gênese, e acaba por ser desenvolvido também nas Américas. No Brasil, por exemplo, grupos de estudos como o da UFRJ e as pesquisas realizadas, por exemplo, por Tetê Mattos são referenciais.

4.1. Festivais de cinema: um contexto brasileiro

É vasto o número de festivais de cinema no Brasil atualmente. Mesmo com o desmonte de políticas e incentivos públicos que o governo Bolsonaro impôs ao setor cultural do país, os números de eventos do tipo migraram para o online durante a pandemia de Covid-19 e retomaram depois as suas atividades presencialmente. Neste trabalho iremos dedicar um olhar especial a alguns festivais em específico. Mas por questões de ambientação história e importância na trajetória de fortalecimento dos festivais, poderá se destacar alguns outros também emblemáticos eventos.

Consideraremos como base de referência alguns festivais como contraponto ao contexto global apresentado anteriormente. A escolha que se faz é de destaque ao Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, o Festival de Cinema Latino-Americano de Gramado e o Olhar de Cinema. A seleção primária desses três se dá pela robustez atual. Os festivais de Brasília e Gramado representam a tradição desses eventos e o Olhar de Cinema uma forma mais recente e que se coloca em uma diferente posição e percepção a respeito da constituição de um festival. Paralelamente, devido às entrevistas realizadas para esta dissertação, cita-se de maneira pontual a importância do Festival É Tudo Verdade, do Festival Cine BH e da Mostra de Cinema de Tiradentes. São festivais que acabam por definir ou reforçar realizadores de grande importância ao cinema brasileiro juntamente de exercer uma influência mais direta no desenvolvimento da história dessa cinematografia, destacando, por exemplo, movimentos

cinematográficos regionais ou de pequenos grupos de realizadores. Logo, partimos assim para um apanhado histórico dos festivais de cinema num contexto brasileiro.

Surgindo no Brasil na década de 1950, os festivais de cinema seguiram, como previsível, o modelo europeu de exposições cinematográficas. O primeiro evento do gênero foi o Festival Internacional de Cinema do Brasil, lançado em 1954²⁰ com o objetivo de promover a cultura cinematográfica brasileira para o mundo¹. Contava com a organização do Museu de Arte Moderna, o MAM, de São Paulo, e que também mantinha a primeira filmoteca do Brasil, como apontado anteriormente. Ao passo que outros museus e instituições das artes plásticas e visuais da época como o Museu de Arte de São Paulo (MASP) e o Clube de Cinema de São Paulo também tiveram importante participação na realização dos primeiros festivais brasileiros.

Com o passar dos anos os festivais descentralizaram e multiplicaram-se pelo país com a criação de eventos que permanecem até hoje como o Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, criado em 1955, e o Festival de Cinema de Gramado, que iniciou suas atividades em 1973 no interior do Rio Grande do Sul com uma ideia de festival que remete aos tapetes vermelhos e presença de celebridades como Veneza e Cannes. Em 1977, Leon Cakoff cria a emblemática e internacionalmente reconhecida Mostra Internacional de Cinema de São Paulo como uma homenagem ao aniversário do MASP, este criado em 1947. Com surgimento mais tardio, mas logo inserido no circuito de primeiro escalão dos eventos brasileiros, o Festival Internacional de Cinema do Rio de Janeiro inicia em 1999 como união de dois festivais da capital carioca.

É necessário identificar alguns momentos-chave no andar da criação e desenvolvimento dos festivais no país. Alguns desses nem sempre positivos, uma vez que após a criação de diversos eventos a partir dos anos 60, o Brasil virá a enfrentar uma série de turbulências políticas. Em 1964 deflagra a Ditadura Militar ao passo que a consequente censura faz com que até mesmo o Festival de Brasília deixe de ser realizado durante dois anos. Com o passar dos anos a situação só piora.

O início dos anos 1990 marca um desmonte das políticas públicas de audiovisual pelo Governo Fernando Collor de Mello (1990-1992). São extintos órgãos como a Embrafilme, responsável pelo financiamento, coprodução e distribuição de filmes

²⁰ <https://aim.org.pt/ojs/index.php/revista/article/view/728>

nacionais, e o Concine (Conselho Nacional de Cinema), responsável pelas normas e fiscalização da indústria e do mercado cinematográfico no Brasil, controlando a obrigatoriedade da exibição de filmes nacionais. A Cultura perde o status de ministério e a produção de longas. (Garrett, 2019, pg. 30)

O cinema brasileiro só reencontrará uma certa ideia de equilíbrio e construção até mesmo de um pensar curatorial após o chamado período da Retomada. Mas foi durante os anos 90, de 1991 a 1999, que surgiram festivais emblemáticos e que se mantêm existentes até hoje, como o Cine Ceará (1991), o FBCU – Festival Brasileiro de Cinema Universitário (1995), o Cine PE (1997) e a Mostra de Cinema de Tiradentes (1998), entre outros, os quais descentralizam a ideia de festivais de grandes centros como São Paulo e Rio de Janeiro. (Garrett, 2019, pg. 31)

Aos poucos os festivais se multiplicam no país, alcançando uma expressividade tamanha com eventos de diversas dimensões e estilos.

O segmento dos festivais é um setor muito heterogêneo que vem apresentando um crescimento em torno de 20% ao ano. Em 2011 foram estimados a existência de 250 festivais brasileiros. (Mattos; Bamba, pg. 118)

Houve ainda ao longo das últimas décadas o nascimento do Festival de Paulínia, que acabou descontinuado após sua segunda edição, e o Olhar de Cinema, que se mantém ativo e ocorrendo anualmente na cidade de Curitiba no Paraná. Os festivais de cinema brasileiros se posicionaram constantemente, em parte, como responsáveis por divulgar o cinema nacional com a busca de movimentar a economia e a cultura de cada região onde o evento é realizado. Os festivais aqui citados anteriormente são apenas uma pequena porcentagem da quantidade de festivais e mostras que ocorrem, em muitos casos anualmente, no Brasil.

Segundo dados do Kinoforum, observatório sobre festivais de cinema no Brasil, em sua edição do anuário sobre festivais brasileiros de 2022, 170 festivais (48%) estão entre as suas segunda a nona edição. Já festivais com mais de dez edições são 96 (26%), o mesmo ocorre com os eventos estreantes (26%). Num total de 366 festivais e mostras, 206 são dedicados ao cinema brasileiro e 160 a uma abertura internacional²¹. (Corrêa, 2023, pg. 10-11) Isso corresponde a

²¹ <https://drive.google.com/drive/folders/1kkwx8OrRUVd6803Sm9ewPUngmf2zhFPZ>

um aumento de mais de 46% de festivais e mostras no Brasil, ao compararmos com os dados estimados de 2011.

Um dos mais emblemáticos festivais de cinema do país é localizado na cidade da Serra gaúcha, o Festival de Gramado já ultrapassou 50 edições ininterruptas, conseguindo burlar até mesmo os tempestuosos anos de ditadura militar no país e perseverar ao acompanhar todas as fases do cinema brasileiro desde 1973. Em determinado momento, nos anos 1990, o Festival abriu suas portas para a exibição de produções ibero-americanas, uma vez que o Brasil se viu sem um número expressivo de produções anuais. O que ocasionou uma maior abertura e alcance internacional do evento com a participação frequente de realizadores de países como Argentina, Uruguai, Chile e Espanha, por exemplo.

4.2. Políticas públicas e digitalização

É preciso compreender os festivais brasileiros por um viés de como são idealizados, mas também como são financiados e executados. Assim, podemos considerar que o aumento expressivo de festivais de cinema no país se deu em consonância com os governos que investiram em políticas públicas de incentivo ao meio cultural, governos esses de Fernando Henrique Cardoso, Luís Inácio Lula da Silva e Dilma Rousseff. Com diversas políticas públicas aplicadas pelo Ministério da Cultura e suas secretarias, neste caso a SAV e a Ancine (Agência Nacional do Cinema), mais que fomentar a produção, desenvolveu-se uma possibilidade de sustentar formas de exibir o conteúdo agora produzido em maior volume e constância. Assim, considerando os festivais como um espaço fundamental e inicial para algumas produções.

Reforçada durante o governo de Fernando Henrique Cardoso, a Lei Rouanet (Lei nº 8.313/91), que institui o Programa Nacional de Apoio à Cultura (PRONAC) e permite a dedução do Imposto de Renda de pessoas físicas e jurídicas que apoiam projetos culturais aprovados pelo Ministério da Cultura. Essa lei abrange diversas áreas culturais, incluindo o audiovisual. Além dessas leis, os festivais de cinema brasileiros também podem contar com o Programa de Apoio à Participação de Filmes Brasileiros em Festivais Internacionais, criado pela ANCINE, que oferece auxílio financeiro para os filmes nacionais selecionados para alguns dos principais eventos do mundo, como Cannes, Berlim e Veneza. (Taño;Torkomian;Cândido, 2020, pg. 3 – 4).

São raros os festivais realizados no Brasil sem uso de algum tipo de política pública de investimento. Festivais de porte menor geralmente fazem usos de leis de incentivo ou de investimentos do município ou do Estado em que estão presentes. Alguns exemplos emblemáticos, que são eventos de grande tradição no segmento e que têm uma relação contínua com as políticas públicas, são o Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, o Festival de Cinema de Gramado, o Festival Internacional de Cinema do Rio de Janeiro, a Mostra Internacional de Cinema de São Paulo e o Festival É Tudo Verdade.

O Festival de Cinema de Gramado é um dos principais eventos do audiovisual brasileiro e ibero-americano, que acontece anualmente na cidade de Gramado, no Rio Grande do Sul. O festival utiliza as leis de incentivo à cultura para captar recursos e realizar sua programação, que inclui mostras competitivas, homenagens, debates e oficinas. As leis de incentivo que o festival de Gramado utiliza são as já citadas Lei do Audiovisual e a Lei Rouanet. Até 2022 o evento ainda fazia uso da Lei de Incentivo à Cultura do Rio Grande do Sul (Lei nº 13.490/10), que permite a dedução do Imposto sobre Circulação de Mercadorias e Serviços (ICMS) de empresas que apoiam projetos culturais aprovados pela Secretaria de Estado da Cultura do Rio Grande do Sul. No entanto, em 2023, o festival não poderá contar com os recursos da Lei, pois o Conselho Estadual de Cultura do RS optou pela não contemplação do evento. Isso significa que o festival terá que se adaptar a uma redução de 25% no investimento e realizar uma edição mais compacta.

Além das questões de investimento público nos eventos, a mudança do suporte fílmico do analógico para o digital e consequentemente a digitalização do parque exibidor brasileiro trouxeram grandes benefícios para a produção, exibição e acesso aos filmes no país. Mas até chegarmos nesse lugar de balanço positivo, foi, digamos, árduo. Em um dossiê²² da Abraccine, diversos críticos dissertam sobre os impactos do digital nas salas comerciais e festivais. São relatos de um período de transição de suporte, do 35mm para as cópias digitais, e de muitos receios de como modernizar o parque exibidor brasileiro e colocar os festivais juntos a esse novo tempo que já ocorria em outros países. Afinal, os festivais lidam e recebem cópias de

²² <https://abraccine.org/2011/12/01/a-digitalizacao-do-cinema-convite-ao-denate/>

outros países em um alinhamento de suporte de exibição. E aí, encontrava-se um possível desalinho.

André Miranda em sua reportagem do jornal O Globo, escreve:

Uma ação em prol da digitalização ocorreu em setembro, quando a presidente Dilma Rousseff assinou a Medida Provisória 545, instituindo o programa Cinema Perto de Você. Entre outras atribuições, o programa corta os impostos para a importação de equipamentos audiovisuais, a partir de 1º de janeiro de 2012. Atualmente, na compra de um projetor, paga-se 65% de impostos federais, mais cerca de 18% de ICMS — com exceção do estado do Rio, onde o setor está isento de ICMS. Com isso, enquanto nos EUA a digitalização de uma sala custa cerca de US\$ 70 mil, no Brasil ela fica entre R\$ 300 mil e R\$ 450 mil. (Miranda, 2011)

Já Ivonete Pinto comenta em entrevista sobre o processo de seleção, nos anos 1990 e 2000, para o Festival de Cinema de Gramado:

Particpei dessa comissão já nos anos 1990, convidada pelo Goida. Ele formava essas comissões, tendo ele à frente. Eu peguei uma fase de ver filmes em curta-metragem 35mm, na sala de cinema lá em Gramado. (...) Já em 1998 talvez, tinha o início de uma transição. Os filmes antes chegavam nas latas e tal, mas já passava a chegar em videocassete. E a comissão conseguia assistir todos os filmes, uma comissão de 5, 6, 7 pessoas. E a gente matava o trabalho em 3 dias. E o Goida me convidou em outros momentos, mas aí não era mais no cinema, era em DVD e só no hotel. Dividiam-se em duas turmas, uma turma com tantos filmes e outra com outro tanto. E estou falando de uns 100 e tantos filmes. (I. Pinto, comunicação pessoal, 18 de junho de 2022)

Atualmente não são mais realizadas seleções utilizando cópias em Dvd, uma vez que os filmes são inscritos acompanhados de link para a imediata visualização. Mas, como Ivonete aponta, o volume logo aumentou e, com isso, podemos identificar que conforme mais filmes impulsionados pela acessibilidade de filmar em digital e consequente facilidade de inscrição, o volume de produções para seleção aumenta cada vez mais e a necessidade de especialistas para filtrarem e mediarem quais os filmes a serem exibidos nos eventos se torna fundamental. Indiretamente, talvez, se confirmou como essencial a posição do curador dentro da estrutura dos festivais.

5. O crítico-curador

Ao longo destas páginas foram desenvolvidos conceitos e ideias de três segmentos que são essenciais a qualquer reflexão que me proponha no contexto desta investigação: os críticos, os curadores e a presença de ambos nos festivais de cinema. A figura do crítico é central para o desenvolvimento da curadoria em cinema no Brasil, mas também para favorecer um crescimento indireto no ambiente dos festivais de cinema. Uma presença que está na gênese desses eventos e que se prolonga até hoje. Os críticos figuram em diversos momentos e cenários de atuação em um festival de cinema, seja na cobertura de imprensa, na mediação de debates e, claro, na curadoria etc.

Como foi apresentado (pg. 7), a crítica passa por uma transformação ao longo das últimas décadas. A mais recente é apenas mais uma entre tantas que se referem ao andar da atividade. Em um determinado momento foi a internet e uma diminuição robusta da crítica da mídia impressa. Agora, em outro momento, podemos concluir que a “crise” se dá por questões de suporte em que a crítica se estabelece e o perfil do crítico que é cada vez mais amplo. A transformação ganha novos contornos a cada dia, sendo um desafio acompanhar e traçar conclusões ou previsões objetivas. O que podemos é identificar e compreender onde essa a crítica e crítico de cinema estão a se desenvolver. As ameaças, se é que assim podem ser chamadas, estão em um avanço de linguagem atrelado também a questões geracionais, além de, paralelamente, operar uma tentativa de se estabelecer num ambiente de formato digital. É constante a insegurança da crítica ao coabitar com influencers, curadores de conteúdo e conteudistas que, por sua vez, dominam em grande parte o imenso espaço mediático on-line, principalmente das redes sociais, com sua produção que, em muitos casos, carece de profundidade, mas se faz cada vez mais presente em coberturas de festivais, mostras e cabines de imprensa

Em outro momento, desenvolveu-se sobre questões curatoriais em cinema em contextos históricos através de três exemplos considerados, para este trabalho, como paradigmáticos. O objetivo era compreender uma presença de críticos de cinema na curadoria e identificar similaridades de atuação. Assim, é possível destacar entre os curadores (ou programadores, conforme a época) ali apontados que todos eram, em sua essência, críticos de cinema e com

trabalhos desenvolvidos previamente em exposições, principalmente em clubes de cinema. Lembro que esses exemplos não são reposicionados em contextos para caber a esse texto. Iris Barry, por exemplo, é considerada por diversas publicações internacionais como peça fundamental de um exercício curatorial e do arquivismo em cinema nas Américas. Não somente em estudos de cinema, mas até mesmo nas artes visuais e ao que se refere aos estudos sobre museus que destacam o MoMa. Henri Langlois também já foi objeto de estudo incansável e é considerado como um mestre da cinefilia. E, finalmente, o exemplo brasileiro, Paulo Emílio Salles Gomes é até hoje analisado e referenciado em âmbitos acadêmicos pelo seu trabalho intenso e meticuloso sobre o cinema brasileiro e suas preocupações em salvaguardar a produção do país.

Finalmente, apresentou-se os festivais de cinema (pg. 58) e o envolvimento da curadoria nesses espaços além de elencar exemplos que permeiam este trabalho. Festivais de Veneza, Cannes e Sundance como importantes num contexto global. Como um tipo de correlato num contexto brasileiro, a atenção foi dada aos festivais de Gramado, Brasília e o Olhar de Cinema (Curitiba), assim como outros exemplos pontuais.

Ao chegarmos nesse momento do trabalho é necessário adentrar no que realmente é propõem-se a analisar. E como Eduardo Valente destacou durante as entrevistas para este trabalho, “A crítica e a curadoria são muito próximas, são muito irmãs” e os curadores, assim como os críticos, encontram uma série de pontos em comum. Aaron Cutler, em entrevista, destaca sobre essas duas posições:

Você pode fazer os dois, mas você pode entender que tem habilidades diferentes nos dois. Principalmente em relação a comunicação. Com quem você está falando, quais os motivos e quais são as necessidades que você precisa em determinado momento. Então, isso é um ponto importante. Um crítico pode ser um curador e vice-versa, mas as habilidades e os meios de comunicação precisam ser diferentes para serem bem-sucedidos esteticamente. (Cutler, comunicação pessoal, 23 de junho de 2022)

Logo, ambos atuam de modo simbólico, como guardiões que efetuam uma prática de filtros, identificadores e legitimadores de uma série de produções, realizadores e movimentos na História do cinema. Essa responsabilidade legitimadora é também uma atividade de mediação

entre o público, as obras e os artistas. Assim como foi dito anteriormente, os festivais de cinema são espaços de troca de valores que não são apenas em dinheiro. Nesse poder legitimador e de rede de contatos, ambas as figuras (críticos e curadores) exercem o seu poder simbólico fortalecido por um capital social e cultural²³ (trânsito em espaços, diálogo com realizadores, compreensão de cenários audiovisuais externos, conhecimento de idiomas e cinematografias diversas etc.), conceito esse apresentado por Pierre Bourdieu.

Pontos de convergência, mas também de total diferenciação. O crítico-curador é um profissional que conceituamos aqui como híbrido. É claro que sua atuação não é exclusiva nessas duas frentes, mas consideramos aqui elas como centrais ao profissional que eventualmente atua também, por exemplo, como professor. Logo, com esse saber prévio, é um tanto natural agregar ao trabalho curatorial o que já se absorveu da crítica de cinema. Forma-se assim um profissional preparado para exercer a prática curatorial.

Durante as entrevistas realizadas, algumas reflexões foram feitas e oscilaram entre olhar o crítico como um profissional ideal, mas também não sendo necessariamente insubstituível para a posição de curador.

É que assim, o crítico é mais por causa dessa bagagem que ele tem do ofício, da análise e tal. (...) Eu acho que é mais no sentido do crítico ser uma pessoa independente dos realizadores. Não que vai isentar de reclamação, porque tem cineasta que fala “Aquele pessoa não gosta de mim, não gosta do meu trabalho.” (...) Mas mesmo assim, o crítico é o cara que está mais aparelhado para fazer parte da curadoria. Ou, às vezes, um professor universitário que vem da academia e preso a ninguém, só com as análises e a bagagem que ele tem. Nesse sentido é ótimo. São duas profissões que tem instrumental de análise para fazer a curadoria, desde que ele tenha certa experiência também. (Barbosa, comunicação pessoal, 2022)

Carol Almeida concorda que a experiência crítica pode trazer vantagens, porém lista algumas preocupações e descarta a crítica como atividade determinante à posição de curador.

²³ O capital social ou cultural, como considera Pierre Bourdieu, consiste em ações muito ligadas a uma aprovação, uma credibilidade concedida. Neste caso os críticos são os chamados agentes de reconhecimento, a autoridade quem tem posse dos capitais (social, econômico e cultural). São efeitos de uma forma de capitalismo imaterial. <https://revistacult.uol.com.br/home/abc-de-bourdieu-2/>

Tem vantagens nesse exercício conjunto entre crítica e curadoria, mas acho que pode ter desvantagens também. Me preocupo muito, por exemplo, com essa curadoria que vem do lugar da crítica de cinema que vai fazer um trabalho muito de “o que gosto e o que não gosto”, que tipo de cinefilia me agrada e que tipo de filmes não me interessam. E aí eu acho que é diferente, tem outro gesto aí. (...) Mas eu não vejo isso como um determinante: para fazer curadoria é muito importante passar pela crítica de cinema. (Almeida, comunicação pessoal, 2022)

Marcelo Ikeda e Marcelo Miranda chegam a um mesmo ponto: a crítica e curadoria estão interligadas. E mais que isso, possuem preocupações externas como a contribuição para o cenário da realização cinematográfica e da crítica brasileira. Miranda conclui em sintonia com Carol Almeida sobre que o curador não precisa necessariamente fazer ou ter feito crítica de cinema em sua trajetória.

Para mim, crítica e curadoria é como se fossem duas faces da mesma moeda. Porque hoje quando eu escrevo um texto, a partir do meu trabalho de curador, eu sou muito preocupado não só com o filme em si, mas qual a contribuição desse filme dentro do campo do cinema brasileiro. (Ikeda, comunicação pessoal, 2022)

Acho que acima de tudo o trabalho de curadoria é um trabalho de crítica. Costumo ter isso muito claro para mim de que qualquer intervenção no cenário e no debate cultural é trabalho crítico. Então selecionar filmes para um festival, pensar neles em conexão é fazer crítica. Não é desvinculado. Nesse sentido, não acho necessariamente que sendo crítico ajuda a curadoria. Fazer curadoria já é fazer crítica. Mesmo quem não faça crítica fora da curadoria. Agora o que vai acontecer é que quem vem de uma trajetória, de um trabalho de crítica fora da curadoria, tende a fazer até olhares, relações que outros profissionais não têm. Assim como outros profissionais também vão trazer outras coisas. Não estou hierarquizando, estou diferenciando. (Miranda, comunicação pessoal, 2022)

Eduardo Valente, equaciona a situação ao perceber o que ambas posições tem em comum e o que a crítica traz para a curadoria.

Acho que é muito natural, na verdade, acho que entre várias outras coisas a crítica demanda determinadas coisas que talvez um curador não precise ter e vice-versa. Mas as duas demandam algumas coisas em comum que é muito mais fácil de ter numa pessoa que transite entre esses dois lugares. Que primeiro, é um apetite por ver as coisas, por estar atualizado, por conhecer, por saber, por ter uma noção da história - no nosso caso aqui do cinema, mas também de outras artes. E também pela atualidade de uma forma muito ampla. E acho que uma outra coisa é tomar determinadas posições. Porque a curadoria também toma posições. Toma posições de outras formas, mas ela toma posições ao dizer que vamos exhibir esses filmes e não aqueles filmes. Em última instância isso é uma posição crítica também. E a crítica num certo sentido exerce outros tipos de posições que são muito próximas de posições curatoriais. Então, eu acho que na verdade os trabalhos se aproximam muito em vários níveis. Acho que tem uma série de similaridades. Fora isso, eu acho que a curadoria num certo sentido se estabelece como uma coisa mais organizada, mais pronta num tempo um pouco posterior à crítica. A crítica já estava mais estabelecida, então eu acho que era mais comum ela absorver pessoas formadas a partir da crítica ou com um exercício constante da crítica do que o contrário. (Valente, comunicação pessoal, 2022)

Em meio a esse entrelaçar de similaridades que colocam essa posição do crítico-curador como não apenas possível, mas existente, precisamos desenvolver a visão do que e como consideramos um crítico-curador. Busca-se então como ponto de partida conceitos sociológicos de diversos autores. Mantendo a nossa linha de utilização de pensadores da sociologia, como feito anteriormente frente aos festivais de cinema a ideia de um fenômeno social total. Logo, faz sentido que seja também identificado quanto ao perfil profissional aqui apresentado pelo mesmo campo de estudo.

Essencialmente, a ideia de um perfil múltiplo como o do crítico-curador desempenha o que se define como um híbrido, capaz de aprofundar-se em diversas frentes e presente paralelamente em campos similares, distintos ou distantes. O historiador Peter Burke teoriza sobre o conceito de hibridismo cultural. Ele trata, entre tantas perspectivas, de uma ideia de

adaptação cultural, a qual podemos analisar por duas condições, num duplo movimento, de descontextualização e recontextualização, no caso da análise dele, de um item. A ideia é a retirada desse objeto de seu espaço original como forma de modificá-lo a se encaixar nesse novo espaço ou ambiente. (Burke, 2003, pg. 91).

Se nos apropriamos parcialmente da ideia de Burke trocando a consideração de um objeto por um sujeito, talvez possamos entender a aproximação possível de ser feita quanto a um indivíduo profissional híbrido, o caso do crítico-curador. Esse ponto de partida de Burke nos possibilita olhar para os exemplos que traz de uma outra perspectiva também. Ele utiliza alguns conceitos apresentados por outros autores e teóricos como, por exemplo, os conceitos de ecótipo e bricolagem.

Ecótipo, surge a partir a partir dos botânicos, em especial Göte Turesson, para exemplificar a adaptação das plantas a ambientes pela seleção natural. É quando o folclorista sueco Carl von Sydow se apropria do conceito anos depois para seus estudos de contos folclóricos que acabam por se adaptar em diversas culturas e contextos, histórias que se mantêm vivas por gerações, mesmo com eventuais adaptações. (Burke, 2003, pg. 53-54) Já através da Bricolagem, conceito empregado pelo antropólogo Claude Lévi-Strauss. Em sua publicação, *Le Pensée Sauvage* (1962) ou em português *O Pensamento Selvagem*²⁴, Lévi-Strauss resgata a ideia de um pensamento mítico. Ele disserta sobre sua teoria em que quanto mais extenso o repertório adquirido, menos limitado ele é. Um artesão, seguindo o exemplo do teórico, precisa então usar esse repertório vasto seja para qualquer tarefa que surja, pois ele não possui nada além desse conhecimento ao seu dispor. Logo, o pensamento mítico apresentado é um tipo de “bricolagem intelectual” que reúne agregar áreas, funções, identidades como forma de criar uma nova. E assim retorna-se aos pontos de descontextualizar e recontextualizar que foi comentado.

A ideia central é relacionada ao crítico-curador estar claramente envolvido em outros papéis. Ele é, por natureza, no ambiente brasileiro, um ser híbrido, um ser que todos os aspectos do cinema e do audiovisual o atravessam ou estão envolvidos nele, parafraseando Edward Said, o crítico literário e estudioso do campo dos estudos pós-colonialistas. (Burke, 2003, pg. 53) Conforme os estudos feitos pelo levantamento da Abraccine, os seus associados, que também

²⁴ <https://web.mit.edu/allanmc/www/levistrauss.pdf>

atuam como curadores, não deixam de atuar em outras frentes e vieses paralelamente. São críticos e são curadores, mas também são investigadores, professores acadêmicos, assessores de imprensa, realizadores, produtores etc. E mais que isso, esse profissional é um conhecedor desses segmentos, estuda sobre eles, tem vivência com proximidade mesmo sem atuar diretamente.

Podemos considerar que essa posição de um crítico-curador emerge nesse hibridismo para, em parte, sua sustentabilidade no contexto do audiovisual brasileiro. Uma forma de manter sua autonomia, especialmente considerando os desafios intensificados pelos tempos atuais. Existem várias maneiras de traçar esse perfil, porém é pertinente contextualizá-lo dentro do que o mercado profissional destaca sobre indivíduos com conhecimentos amplos e que se inserem em diferentes áreas dentro de um mesmo campo: o perfil generalista.

Apesar de trazer uma vasta reflexão em torno de ambientes corporativistas, em seu livro lançado em 2019²⁵, o jornalista David Epstein traça uma tese de que perfis generalistas tem mais chances de sucesso profissional do que os profissionais que se tornam especialistas. Cita casos de companhias gigantescas como a Microsoft, por exemplo. Um contexto muito distante de um profissional da crítica e curadoria, realmente. Mas, em parte, podemos considerar a reflexão de Epstein bem-vinda mesmo neste contexto tão precário do audiovisual. Uma pitada de esperança em sua valorização? Improvável, mas demonstra que profissionais com amplo espectro de atuações dentro de um campo profissional possuem chances maiores de melhor suceder e possuir certa sustentabilidade financeira. Mesmo que isso possa acarretar uma falsa sensação de segurança. Uma vez que um profissional independente se vê, em muitos casos, sem um suporte ou direitos trabalhistas.

Assim, o crítico-curador engloba essencialmente o conhecimento desses dois campos e não somente. Mas são, de alguma forma, campos fundamentais no seu desenvolvimento profissional no audiovisual.

Com todas essas informações teóricas e conceituais e conclusões possíveis, havia uma lacuna que precisava ser preenchida. Pois é notável a dificuldade de encontrar materiais que tragam

²⁵<https://www.forbes.com/sites/forbeshumanresourcescouncil/2021/03/12/generalists-versus-specialists-the-winner-doesnt-take-it-all/>

o destaque devido aos meandros práticos da curadoria em cinema e o que pensa quem a pratica profissionalmente. Assim, definiu-se a necessidade de traçar uma série de entrevistas com curadores de festivais de cinema brasileiros que mantinham uma atividade regular de crítica e curadoria por, pelo menos, até uns 5 anos atrás e que desempenharam papéis fundamentais em contextos curatoriais durante esse período. Chegamos então ao nosso corpo de 10 entrevistados com o objetivo de buscar compreender se o que a investigação traçada pela Abraccine era compreensível e visível ao mesclar profissionais tanto associados como os que não fazem parte da entidade. Como reflexo, a maioria dos entrevistados (7 dos 10) acabou, de modo inconsciente, a ser de associados da entidade.

Assim, nos debruçaremos a buscar compreender as possibilidades e o real cenário do desenvolvimento da atividade e posição de crítico-curador, e como ela se constituiu no contexto brasileiro nos festivais de cinema. Utilizaremos das entrevistas realizadas com ao longo de 2022 e 2023 para perceber, através das reflexões e conclusões daqueles que exercem a atividade profissional, se a curadoria aparece e se fortalece como uma consequência de um enfraquecimento ou pulverização da crítica, no sentido daquela ideia de crise anteriormente apresentada e que envolve as mídias impressas e online. Além disso, entender o real impacto do aumento de festivais e mostras de cinema e se um impacto indireto disso faz com que o desenvolvimento dessa posição de curador seja apresentado como fundamental na estrutura dos eventos, criando assim uma necessidade regular de pessoas a preencherem essa função.

5.1. Os críticos-curadores em questão

Partimos assim para a introdução e resultado das respostas das entrevistas. Lembra-se que a amostragem de entrevistados selecionados pode servir de comparativo ao que a investigação da Abraccine apresentada neste trabalho. Um ponto a reforçar a respeito da justificativa de seleção desses entrevistados é que esses críticos e críticas precisam, de alguma forma, manter algum trabalho regular de reflexão crítica paralelamente às suas produções curatoriais ou, ao menos, anterior à entrada da curadoria em suas trajetórias.



Figura 19. Mosaico de imagens das entrevistas realizadas virtualmente. Estão na ordem: Aaron Cutler, Carol Almeida, Eduardo Valente, Ivonete Pinto, Juliano Gomes, Leonardo Bomfim, Marcelo Ikeda, Marcelo Miranda, Marcos Santuário e Neusa Barbosa.

Assim, apresenta-se brevemente cada um dos entrevistados:

- **Aaron Cutler** – Nascido na Filadélfia, nos Estados Unidos, Cutler vive em São Paulo desde 2010. Fundou ao lado da artista plástica e curadora brasileira, Mariana Shellard, a produtora Mutual Films que se dedica a desenvolver projetos de curadoria em cinema em diversos espaços, entre eles no Instituto Moreira Salles em São Paulo e Rio de Janeiro. Possui um blog, The Moviegoer (<https://aaroncutler.tumblr.com>), onde escreve sobre cinema. Selecionou filmes em comissões da Mostra Internacional de São Paulo, assim como comissões de curadoria no festival Olhar de Cinema.
- **Carol Almeida** – Doutora pelo programa de pós-graduação em Comunicação na Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), integra o coletivo Elviras (Mulheres Críticas de Cinema) e do Mape (Mulheres no Audiovisual Pernambuco). Ministra oficinas e faz parte da equipe curatorial do festival Olhar de Cinema. Escreve sobre cinema no blog Fora de Quadro (www.foradequadro.com). Foi membro da Abraccine.
- **Eduardo Valente** – Com trabalhos na crítica, curadoria e realização de curtas e longas-metragens. Com um doutorado em andamento, Valente é atual membro da equipe de programação do Olhar de Cinema. Tem formação em cinema pela Universidade Federal Fluminense (UFF) e mestrado pela Universidade de São Paulo (USP). Editou as emblemáticas revistas digitais Contracampo (1998-2005) e a Cinética (2006-2011). De

2011 a 2016 foi diretor do setor internacional da Ancine (Agência Nacional de Cinema), além de trabalhar, ao longo dos anos, como programador em diversos festivais de cinema no Brasil, entre eles o Festival do Rio e a Mostra de Tiradentes. Atuou também como diretor artístico do Festival de Brasília entre os anos de 2016 e 2018.

- **Ivonete Pinto** – Professora associada dos cursos de Cinema da Universidade Federal de Pelotas onde fundou a revista acadêmica Orson. É crítica de cinema, co-fundadora e co-editora da revista Teorema, assim como co-fundadora e ex-presidente da Abraccine e Accirs (Associação de Críticos de Cinema do Rio Grande do Sul). Atuou em júris da crítica cancelados pela FIPRESCI em festivais como Locarno, Mar del Plata e San Sebastián. Atualmente escreve para o site Cinema Escrito, para a revista Teorema e em situações específicas com o jornal Zero Hora.
- **Juliano Gomes** – É crítico de cinema, realizador e professor Mestre em Tecnologias da Comunicação pela Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (ECO-UFRJ) e graduado em Cinema, Jornalismo e Publicidade pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-RJ) Escreve para a Revista Cinética, pela qual programou a Sessão Cinética no Instituto Moreira Salles-Rio entre 2010 e 2011. É co-fundador do CinePUC, cineclube da PUC-RJ onde trabalhou na organização e na curadoria até o final de 2008. Fez parte de comissões de seleção em festivais como o Sheffield Doc Fest (Inglaterra, 2020 e 2021), Curta Cinema e Mostra do Filme Livre. Além de ter atuado como jurado em eventos como o Doc Lisboa (2019), Festival de Brasília (2022), Forum Doc BH (2021), Mostra Tiradentes (2019) etc.
- **Leonardo Bomfim** – Doutor em Comunicação pela PUC-RS (Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul), possui mestrado e graduação em Jornalismo pela mesma universidade. Atuando principalmente na investigação sobre cinema contemporâneo. Escreve como freelancer para publicações como a Cahiers du Cinéma e é um dos fundadores e co-editores do zine sobre cinema Cinematógrafo. Já participou de comissões de seleção no Festival de Gramado e integrou júris em diversos festivais como o Olhar de Cinema. É membro da Abraccine e Accirs. Programa desde 2015 a Cinemateca Capitólio Petrobras de Porto Alegre.

- **Marcos Santuário** – Doutor em comunicação pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS), também é professor e investigador na Universidade Feevale de Novo Hamburgo. É editor assistente de Cultura do jornal Correio do Povo e editor do blog Cine CP. Cofundador da Abraccine e da Accirs. É autor dos livros “Comunicação Globalizada na América Latina” e “Jornalismo e Mundo Novo”. Curador desde a 40ª edição do Festival de Cinema de Gramado, em 2012.
- **Marcelo Ikeda** – Crítico, curador, realizador e professor na área do cinema, é Doutor em Comunicação pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) com estágio-doutoral na Universidade de Reading (Inglaterra). Escreve para diversos periódicos, revistas e sites sobre cinema. Desde 2004 mantém seu blog pessoal, o Cinecasulofilia. É membro da Abraccine e membro-fundador da Accecine (Associação Cearense de Críticos de Cinema). Como curador, trabalhou em diversas edições da Mostra do Filme Livre, desde sua criação, além de outros eventos como o Festival de Brasília (2014) e Mostra de Cinema de Gostoso/RN (2015). Organizou mostras de cinema e projetos de cineclubismo e é também autor de diversos livros como Cinema brasileiro a partir da retomada: aspectos econômicos e políticos (2015) e O cinema independente brasileiro contemporâneo em 50 filmes” (2020). Trabalhou na Agência Nacional do Cinema (Ancine) entre 2002 e 2010. Atualmente é professor do curso de graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal do Ceará (UFC).²⁶
- **Marcelo Miranda** – Jornalista, crítico, professor e pesquisador de cinema. Mestrado em Comunicação pela Universidade Federal de Minas Gerais, na linha de pesquisa Pragmáticas da Imagem. Graduação em Comunicação Social pela Universidade Federal de Juiz de Fora (2003). Experiências profissionais nas áreas de redação como repórter e editor de jornal impresso. Atuação como crítico de cinema em jornais, revistas, catálogos, livros, palestras e debates. Professor de crítica de cinema, estudioso e ministrante de cursos na área. Coorganizador dos dois volumes do livro "Revista de

²⁶ Versão resumida do currículo presente no site do entrevistado: <https://marceloikeda.wordpress.com/bio/>

Cinema - Antologia (1954-1958 / 1961-1964)". OBS: Este currículo está em fase de atualização. Presidente da Abraccine na gestão 2021-2023.

- **Neusa Barbosa** – Jornalista pela Universidade de São Paulo (USP), foi repórter da Folha de São Paulo e desenvolveu trabalhos nos jornais Folha da Tarde e no Estado de São Paulo com foco em notícias da cidade. Escreveu para diversas revistas de alcance como a Revista Visão e a Veja São Paulo, onde escrevia especificamente sobre cinema. Trabalha como freelancer e é criadora e crítica em seu portal Cineweb, criado em 2000. Paralelamente participa de equipes de programação e curadoria para a Mostra de São Paulo e o Festival É tudo Verdade.

A seleção dos entrevistados buscou a diversidade e uma equidade, porém como é costumeiro em investigações agendas não se fazem possíveis. Mas de alguma forma, se compararmos com o recorte feito pela Abraccine entre seus curadores, a amostragem aqui apresentada é similar, mesmo não tendo sido esse o objetivo.

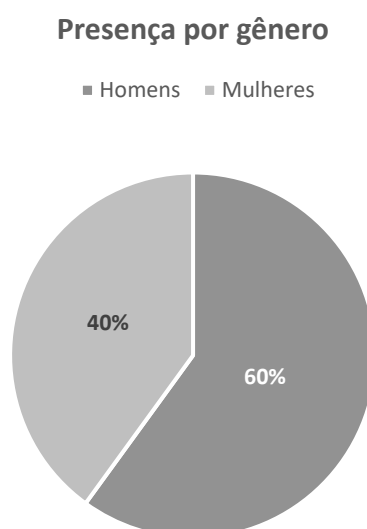


Figura 20. A presença por gênero entre os entrevistados da investigação.

Na amostragem que se apresenta do escopo de entrevistados em comparativo com a da Abraccine, nota-se uma similaridade. No caso do presente trabalho são 60% homens e 40%

mulheres, no caso da Abraccine eram 60% homens cisgênero, 30% mulheres cisgênero e 10% que preferia não se identificar com nenhum dos dois.

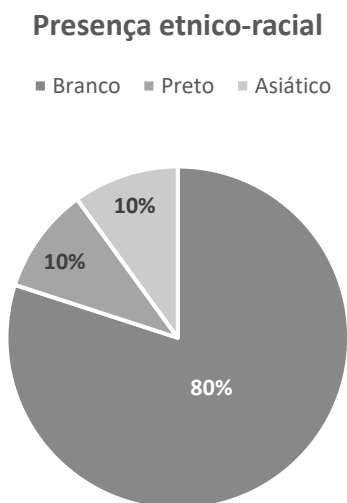


Figura 21. A representatividade étnico-racial dos entrevistados.

Em questões étnico-raciais os resultados da Abraccine são evidentemente mais amplos e diversos devido ao volume de associados participantes. Mas ainda assim na investigação feita aqui alguns detalhes permanecem similares, uma vez que os participantes são em sua maior parte brancos (80%), um reflexo do ambiente da curadoria não só de hoje, mas que é perpetuado há décadas.

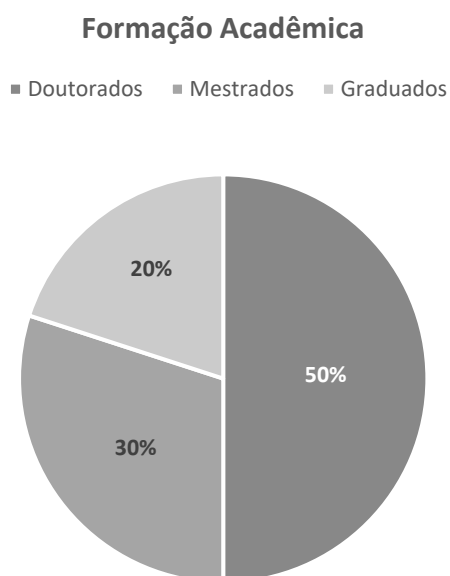


Figura 22. Os entrevistados e suas presenças por formação acadêmica.

Pelo viés da formação acadêmica dos entrevistados, metade deles possuem a titulação de doutor, já os quais chegaram ao mestrado são 30% e os que realizaram apenas a graduação foi 20%.

Logo, as conclusões feitas anteriormente (pg. 30-36) não deixam de ter eco na amostragem feita para o trabalho. É importante destacar, porém, que existe uma preocupação tanto na crítica quanto na curadoria atualmente em alcançar a diversidade, principalmente quanto a inclusão de mulheres e pessoas negras. De qualquer forma, é um trabalho tímido. Um outro ponto em que outras curadoras mulheres e pessoas negras que não foram incluídas neste trabalho acabaram por não ter agenda para a entrevista ou não se encaixavam no recorte proposto pela investigação. Essencialmente os entrevistados todos precisam ter uma presença na crítica, o que não era o caso desses outros exemplos.

5.2. Desenvolvimento do perfil do crítico-curador nos festivais de cinema brasileiros

As entrevistas foram pautadas por perguntas-base que eram adaptáveis conforme contexto e eventuais respostas prévias. Em todos os casos prevaleceu uma ideia de escuta ativa, de condicionar ao entrevistado um momento de abertura para trazer suas perspectivas a respeito do tema com perguntas amplas e, quando necessário, especificar o questionamento.

A definição de curadoria e o que ela se diferente da programação de filmes foi um dos tópicos trazidos neste trabalho e que também foi questionado aos entrevistados, como já se apresentou no capítulo 3. Essencialmente a necessidade de entendimento se dá no momento ou situação que levam esses críticos a esse novo trabalho. Logo, o questionamento trouxe alegações de que aconteceu de modo natural através de convite sem especificar se por consequência de algum trabalho como crítico ou dentro do mercado de produção em cinema e audiovisual. Pode-se concluir intuitivamente que os convites são, como em muitos casos, relativos à trajetória crítica e a passagem por entrecampos que essa figura consegue com êxito. Alguns dos entrevistados preferiram explicitar que foi como consequência de algum trabalho crítico.

O que me leva para a curadoria são convites. Especificamente acho que em 2004, eu estava em Juiz de Fora ainda. Eu fui chamado para um festival, o Primeiro Plano, que quem organiza é o grupo Luzes da Cidade. (...) Aí eu trabalhava no Panorama e conhecia a comunidade ali de diretores e o pessoal de cinema de Juiz de Fora. O Aleques Eiterer, que é o coordenador do festival, me convidou para fazer a seleção de curtas. (Miranda, comunicação pessoal, 2022)

Para Aaron Cutler, a situação é muito mais do que um convite por uma ótima trajetória. Existe uma busca legítima desses profissionais da crítica por trabalho que precisa ser remunerado. O que acaba por acontecer na curadoria.

(...) eu acho que para muitas pessoas virou uma questão de sobrevivência. Você tem pessoas como o Roger Koza, crítico argentino, que quer realmente fazer os dois. Mas as oportunidades de ser pago de forma justa pela escrita são cada vez menores. Então, muitos críticos, eu acho, migraram para a curadoria porque o dinheiro, de fato, reside ali. E, de fato, não é muito dinheiro. Mas é dinheiro. Você é pago algo ao invés de zero. Então eu acho que muitos críticos acabam fazendo curadoria ao mesmo tempo ou totalmente simplesmente por isso. (Cutler, comunicação pessoal, 23 de junho de 2022)

O que Cutler não deixa de destacar indiretamente é que existem cada vez menos espaços em que a crítica consegue se desenvolver de maneira sustentável, sendo devidamente paga. Com isso, a curadoria oferece, de alguma forma, uma garantia financeira mesmo mínima e sem regularidade alguma.

Questionada se a curadoria se apresentou em paralelo ao seu trabalho de crítica de cinema, Neusa Barbosa aponta que sim e complementa trazendo as particularidades e diferenças do fazer da crítica.

Foi em paralelo sim. No caso do É Tudo Verdade, foi em 2006 que o Amir Labaki, que é jornalista também e que a gente já se conhecia, que ele me convidou para integrar o time de curadores. Ao longo desse tempo tem sido mais dos longas brasileiros, no caso. (...) Foi mediante um convite e acho que é uma experiência legal, bacana para

um crítico, mas ao mesmo tempo é uma experiência que você tem que compreender que não é a mesma coisa. Quando você avalia um filme para escrever uma crítica ele não é necessariamente, do mesmo modo que você vai avaliar se um filme deve ou não entrar para uma seleção. Porque pra seleção você olha muito, não só você avalia individualmente cada filme que você tem a sua disposição, que são em geral mais de 100 que a gente avalia. (Barbosa, comunicação pessoal, 2022)

Carol Almeida foi convidada para ser curadora do Olhar de Cinema por uma junção de eventos. Por um lado, devido a um episódio específico em sua trajetória como crítica de cinema e, por outro, conforme a busca por um reposicionamento de representação diversa do Festival.

Ainda como crítica, eu acho que em 2016, eu fui para o Festival de Brasília. E no Festival de Brasília tinha uma reunião, um grupo de críticas mulheres que estavam naquele momento tentando fazer, digamos, um coletivo de críticas de cinema (...) E o Festival fez uma mesa com essas críticas e eu estava nessa mesa. Eu lembro que eu estava num hotel lá em Brasília e eu pensei, poxa eu preciso ler alguma coisa, tem algumas angústias que eu tenho com esse lugar da crítica e de ser uma mulher crítica de cinema e eu preciso colocar no papel. Aí eu fiz o texto numa noite, imprimi o texto e li o texto. E esse texto terminou virando um texto no meu blog (...). E é um texto que ficou muito famoso, muita gente repercutiu esse texto que se chama “Contra a velha cinefilia: uma perspectiva feminista de filiação ao cinema”. (...) enfim, o meu nome acabou correndo por outros lugares. E nessa época, se eu não estou enganada, um ano antes disso ou alguma coisa mais ou menos contemporânea, o Olhar de Cinema foi questionado por algumas mulheres exatamente por esse corpo de uma curadoria que era muito masculina, muito branca. E acho que num movimento para entender o que estava acontecendo, o Olhar me convida para participar do Festival. (Almeida, comunicação pessoal, 2022)

Alguns entrevistaram colocaram questões quase existencialistas sobre se considerar ou não um curador. As inseguranças de realização da prática estão incluídas, como assinala Marcelo Miranda.

Por muito tempo eu não me apresentava como programador e curador. Eu achava que era uma atividade que eu exercia um pouco secundária. Até hoje me surpreendo

quando me chamam para falar disso igual você assim. Porque até hoje eu tenho um pouco a impressão de que eu não ocupo muito esse espaço. Mas aí eu passei a assinar nos currículos. Primeiro, para em alguma medida chamar trabalho. E outra porque eu estou fazendo isso. Mas eu demorei muito a me ver nesse lugar e ainda me estranho quando olho e me coloco nesse lugar. Mas eu sempre gostei e gostaria de fazer mais, para falar bem a verdade. (Miranda, comunicação pessoal, 2022)

Um dos questionamentos, com conclusões a modo mais empírico dos entrevistados, era perceber se notavam um aumento de festivais e mostras de cinema no Brasil como um sinal de impacto indireto de investimentos e políticas públicas. Logo, o fortalecimento da posição do curador estava, em algum grau, ligado a iniciativas de incentivo fiscal.

Marcelo Miranda desenvolve com maior certeza essa conclusão atrelada a uma dependência dos festivais por incentivos públicos.

Sem dúvida, políticas públicas que viabilizem a realização de eventos audiovisuais, também viabilizam o trabalho de curadoria e programação. Sem dúvida. Tanto é que a partir do governo Temer e desastrosamente no governo Bolsonaro, o trabalho piorou muito. A quantidade de profissionais, a qualidade de trabalho piorou muito, as remunerações desabaram, e alguns festivais deixaram de existir. Logo, seus programadores e curadores deixaram de trabalhar neles. Então, você tem um cenário devastado culturalmente é um cenário devastado profissionalmente também. Não há a menor dúvida nisso. Poucos festivais conseguem se sustentar sozinhos, pouquíssimos. E quando conseguem é um pouco ali no limite do limite. Então você precisa de uma política pública que mantenha essa roda girando e também de marcas, patrocínios e empresas privadas que ajudem isso acontecer. (Miranda, comunicação pessoal, 2022)

Neusa Barbosa destaca que em parte de sua fala que o incentivo começa muito antes, com os editais de fomento à produção de filmes em curta e longa-metragem. A importância dos festivais logo em seguida se dá como janela exibidora e formação de público. Um acesso crucial do público ao cinema brasileiro que é facilitada pela posição do curador. Novamente, uma ideia de mediador.

(...) os festivais na época áurea dos governos Lula e Dilma, eles foram mesmo plataformas de exibição para os filmes brasileiros e não raro tinham editais ligados a eles, para produção de filmes, às vezes só curtas e não só. E foi também formação de público. O festival tem uma função enorme na formação de público. Porque o cinema brasileiro ainda é muito desconhecido do público brasileiro. (...) E isso é muito importante. E tem uma oportunidade da curadoria nesses espaços também. (Barbosa, comunicação pessoal, 2022)

Um outro ponto destacado durante as entrevistas foi a tentativa de identificar o que torna o crítico de cinema tão interessante e de boa aderência à posição de curador. É preciso compreender aqui a capacidade de construir uma rede de contatos robusta do crítico de cinema em um espaço como os festivais. Bosma relata que o trabalho desse legitimador depende de uma rede independente repleta de profissionais do cinema e audiovisual. Um coletivo de complexidade e repleto de decisões que são escaláveis. O curador, neste caso, atua como um mediador entre todas essas partes. (Bosma, 2015, pg. 9)

5.3. Processos e amadurecimento dos críticos-curadores

Entre diversos pontos trazidos pelos entrevistados paralelamente, mas também questionados pela pesquisa, se deu em âmbito de tornar mais transparente o desenvolvimento de metodologias e processos de seleção. Alguns desses pontos sempre se mantiveram entre conversas e pouco formalizados. Perceber como se dá o gesto curatorial, os critérios considerados nas seleções, uma eventual agenda de cada crítico-curador e até mesmo o momento da seleção em uma comissão.

Ser programador ou curador, não é escolher os filmes que eu gosto mais ou que o público vai gostar mais. Porque você não conhece o público. Mas sim pensar numa série de fatores que vão influir na maneira como você olha para os filmes e na decisão de filmes que entram e filmes que saem. E filmes que você quer chamar para compor, em caso de festivais que permitam isso. E filmes que você não quer nem olhar, sabe? Olhar que eu digo, você conhece o filme e fala “Não, esse aqui não vai rolar aqui.” É um jogo de forças que é afetado por várias frentes e demanda muito desgaste

emocional. Não é um trabalho fácil, nem de poder. (Miranda, comunicação pessoal, 2022)

Enquanto alguns tem critérios do que buscam, alguns dos curadores entrevistados apontam aquilo que eles evitam em suas seleções. Caso de Carol Almeida que mantém um olhar atento a um formato e linguagem específica de um filme criado especialmente para festivais.

(...) vou dizer coisas que não me interessam, pois talvez seja mais fácil identificar meus critérios principalmente em festivais internacionais: o world cinema. Filmes feitos, prontos para festivais europeus. Filmados com muita frequência em lugares que os europeus chamam de alteridade e filmados com um tipo de fruição do pensamento estético desse olhar europeu. Às vezes não é fácil identificar isso, mas às vezes é. E quando a gente identifica isso, não me interessa esse tipo de cinema. Uma outra coisa que não me interessa mesmo e talvez seja um dos conflitos maiores com outros curadores que eu poderia ter. Que é um certo cinema que tenta fazer um tipo de denúncia, denúncia social ou para fazer denúncia de uma certa violência e termina transformando a própria imagem em uma imagem violenta. (Almeida, comunicação pessoal, 2022)

Leonardo Bomfim caminha por um terreno inspirado em Henri Langlois, que coloca como base a cinefilia para toda e qualquer relação com o cinema, incluindo a seleção de filmes a serem exibidos em ordem causar comoção nos espectadores.

A base da cinefilia é essa, querer ver, ter vontade de ver, gostar de ver. E qualquer filme, qualquer filme que se apresente. E acho isso importante de permanecer no trabalho de curadoria e programação. Acho que é muito fácil entrar na questão do gosto, do gostei ou não gostei. E acho que não é por aí, não é isso que deve determinar como é feita uma programação. Mas a partir do momento que você pensa essa postura e tem essa abertura do querer ver, mesmo os filmes que você não goste ou que não sejam feitos para a sua sensibilidade e ou que dialoguem com outras pessoas, você consegue ver, eu acho, a importância desse filme, porque ele deve ser exibido, o que ele pode mobilizar e mesmo num aspecto negativo. (Bomfim, comunicação pessoal, 2022)

Ivonete Pinto, por outro lado, tem um posicionamento mais objetivo e que vai ao encontro da própria crítica de cinema ao centralizar a seleção e curadoria em um juízo de valor. Marcos Santuário se baseia em critérios técnicos e que demonstrem a universalidade na construção curatorial.

Ele [José Carlos Avellar] me convidou para fazer parte da seleção do Prêmio Petrobras, fiz umas duas vezes. Foram duas categorias, roteiro de curta e longa-metragem. Também são comissões, também são curadorias. Tu avalias um catatau de roteiros para escolher alguns. Eu vejo como ponto comum de critério tanto ali como num festival, a qualidade. Só que qualidade é um critério muito subjetivo. E aí entra a subjetividade de cada uma das pessoas de uma curadoria. Se tu tens três curadores, vai ser deles três. Se tiver um só, é só daquele. Por isso que é mais fácil, às vezes, tu ter o perfil de uma única pessoa escolhendo tudo do que ter que dividir opinião com três e aí ganha quem grita mais. Então, acho que os critérios começam por aí, pela qualidade e depois é discutir o que é qualidade. É na temática? É na radicalização da temática? É na linguagem? É na narrativa? É na estética? E aí tu vais indo... Eu lembro de uma pessoa do grupo de seleção que não suportava um plano meio fora de foco, não admitia isso. E eu dizia "Não! Isso aqui faz parte da coisa rudimentar do filme. Olha o que tem de verdade nesse plano!" E aí tu vais discutindo. Tu vês ali critérios que são diferentes, mas o que vai prevalecer é o grupo. Eu vou sempre estar atrás do juízo de valor. Por mais que neguem. (Pinto, comunicação pessoal, 2022)

A gente sempre teve que o universo conspirou em nosso favor que a gente escolheu os filmes e depois eles nos mostraram a linha que o festival teria. O que a gente busca? Há critérios cinematográficos, domínio cinematográfico, os critérios técnicos, a utilização da técnica, filmes de ficção que tenham atuações. Porque a curadoria tem que pensar nisso, que prêmios o festival tem? Tem prêmio de atuação, então não dá para ter só documentários. Tem que ter filmes com atrizes e tal. Tem atuações. Do ponto de vista técnico tem filmes dentro dessa seleção que se sobressaem? Quando tu olhas o elemento técnico, cinematográfico, autoral, o elemento de atuação. Se tem destaque de direção e outros elementos. Isso já vai determinando a seleção, tu já vais cortando filmes que não apresentam isso. Por outro lado, também existe uma preocupação, essa é universal, que é representatividade. Não é um festival de bairro,

não é um festival regional. É um festival nacional e internacional. Então, o que tem que pensar? Nacionalmente tem que ter representatividade. E não é só o cinema de São Paulo ou do Rio, ou só o cinema de Pernambuco ou só o cinema gaúcho. (Santuário, comunicação pessoal, 2022)

Destacada durante as entrevistas, o trabalho em equipes curatoriais é tido como um formato de fortalecimento do gesto curatorial para e para outros, como Juliano Gomes, pode ser exatamente uma problemática que tira impacto de uma seleção e do curador.

Outro dia o Adirley Queirós falou disso numa live de Tiradentes, de haver alguém que não precisa ser sempre a mesma pessoa, que se coloque à frente de algum projeto como ao mesmo tempo assuma o ônus e o bônus de um campo de apostas. Essa pessoa não precisa se eternizar nessa posição, essa pessoa pode ser trocada. Porém, a figura que, de alguma maneira, se responsabiliza por ônus e bônus de uma aposta eu acho interessante. Que pensa, que compõe uma equipe, uma espécie de “cabeça”. Porque eu acho que isso, pensando praticamente, eventualmente, não há uma defesa da concentração de forma nenhuma, mas isso empiricamente é mais comum esse modelo produzir apostas mais ousadas do que alguns modelos muito pulverizados onde às vezes a lei da média e da menor rejeição acaba vencendo, entendeu? Você fica fazendo muita média e aí um gesto que deveria ser um gesto forte, às vezes se torna fraco. (Gomes, comunicação pessoal, 2023)

No caso de Ivonete Pinto, a preocupação é na seleção de quem faz parte da comissão de seleção e como o costume de indicações a essa posição de curador nesse espaço é reflexo de diversas problemáticas de festivais como o de Gramado.

(...) essa comissão de curtas sempre foi: “tem que ter um ator, tem que ter um produtor, tem que ter um crítico” e que é mais ou menos a lógica que leva à formação de júris. E é um risco total, porque não adianta uma curadoria escolher uma série de filmes muito empenhados e tal, mas aí o júri não reconhece aquilo. E aí dá aquele erro que deu aquela vez de ignorarem o filme do Kléber Mendonça Filho e escolher o “Colegas”. Isso é problema de júri. E quem escolhe júri? É quem está na organização e às vezes são os próprios curadores que ficam indicando jurados. Falta em Gramado,

que tem em outros festivais, que é o diretor artístico. (Pinto, comunicação pessoal, 2022)

O trabalho em equipes nos festivais para alguns é uma forma de driblar o poder concentrado na posição do curador. Existe um receio dessa figura. Uma espécie de trauma ou rejeição da forma como o curador-autor se apresentava nas artes visuais.

(...) é confortável dos dois lados assumir esse discurso de que a curadoria é um exercício de poder. E não é isso, ela é antes de tudo várias outras coisas que também tem naturalmente no nosso meio, como ele está estabelecido e esse mercado se organiza, um exercício de poder envolvido. Agora, ele não é só isso e não é antes de tudo isso. E se feito com responsabilidade, e aí é que o grande ponto, ele é consciente do seu poder antes de tudo, mas ele também é consciente que ele não é só isso. Esse é um outro lugar, por exemplo, que estar com outras cinco pessoas te ajuda a perceber as implicações diferentes de determinados gestos e tal. E de dizer “Vamos fazer isso, porque o filme pede, o cinema pede.” E não por um exercício de poder. Então por isso que eu também acho que ser realizado em conjunto, com responsabilidade, ele consegue ultrapassar esse lugar. (Valente, comunicação pessoal, 2022)

Paralelamente existe uma preocupação legítima e constante voltada à diversidade das comissões ou equipes curatoriais. Afinal, tendo muito em comum com a crítica, os curadores são majoritariamente um tipo muito específico: homem, branco e cisgênero. Logo, existe uma busca de diversificar esse perfil, incluindo nas comissões mulheres, pessoas negras e membros da comunidade LGBTQIA+.

(...) «No É Tudo Verdade» é bem diferente, vocês são um grupo fechado e vocês discutem. Lembra um pouco a comissão que tem em Gramado, cada um vai para um quarto de hotel ou de casa, assiste tudo e depois debatem para chegar numa seleção. “Esse sim”, “aquele não”, “porque sim”. Claro, sempre tem divergências. Sempre tem filmes que a gente gosta mais, mas os outros não gostam. Você meio que defende. Você vê coisas nos filmes porque você é mulher, o outro porque é homem, porque é gay ele viu um aspecto que te escapou. Então nesse sentido da reunião, a discussão é bacana também porque ilumina um aspecto que está meio escondido na linguagem do filme. (Barbosa, comunicação pessoal, 2022)

Leonardo Bomfim comenta também da importância de a curadoria estar atenta a uma diversidade no âmbito da seleção de produções, a qual acontece muito naturalmente dada as políticas de diversidade no campo da produção de filmes.

Você tem essa responsabilidade, independentemente de você ser homem, mulher, branco, negro, gay, hétero, hoje trabalhando com programação no Brasil você tem uma responsabilidade muito grande, política, né? Saber que você está num contexto de transformação e que o país era um a algumas décadas, hoje é outro. E você não pode ter mais um festival sem filmes de diretoras, sem filmes de pessoas negras. (...) eu não penso na ideia de cota em programação. Acho que cota existe para produção, para que existam filmes sendo produzidos por pessoas que antes não produziam e elas estão acontecendo, acontecem, temos uma mudança significativa na produção de filmes. Então é natural que na seleção você tenha esses filmes, porque se eles estão sendo produzidos é muito difícil que todos os filmes sejam muito ruins. (Bomfim, comunicação pessoal, 2022)

5.4. O presente e o futuro

Tratar do presente para vislumbrar um futuro. Mas qual futuro? E mais que isso, qual o presente que se apresenta? Identificar problemas e ter consciência clara para aí sim traçar um plano de ação parece um bom começo. Mas não é este o objetivo deste trabalho, de descobrir a resolução de todos os componentes que constituem a curadoria em cinema no Brasil e suas problemáticas, mas sim colocar à luz algumas de suas características.

É importante destacar que a curadoria, assim como a crítica, são trabalhos criativos e envolvidos em frentes como a cultura e artes. São segmentos problemáticos uma vez que por falta de organização carecem de uma valorização de seus profissionais. Em muitos casos a valorização que ocorre está concentrada em um determinado grupo. Neste campo da economia criativa, por vezes também chamada de economia da cultura e das ideias, precisamos enxergar o curador.

Each film curator is part of an 'economy of ideas', based on a particular exchange value: salaries are paid for constructing a brilliant programme concept. The audience is part

of an 'economy of experience': the cinema ticket is paid for in exchange for a special and lasting viewing experience. The twenty-first century is characterized by a transition from the era of ownership to the 'Age of Access', as Jeremy Rifkin (2000) labelled it in his book of the same name. (Bosma, 2015, pg. 9)

Pierre-Michel Menger em seu livro Retrato do Artista enquanto trabalhador, disserta sobre situações variadas a respeito das dificuldades dos trabalhadores das artes, mas que aqui podemos contextualizar frente a uma visão de trabalhador de âmbito cultural e criativo. Alguns dos apontamentos de Menger detalham como, por exemplo, a distinção de Marx por trabalho livre e alienado trouxe como pilar importante a atividade artística como contraponto e crítica à toda ideia de um trabalho assalariado. (Merger, 2005, pg.49)

Teresa Duarte Martinho resume as diversas situações que o trabalho envolvendo o âmbito artístico, cultural e criativo acaba por passar. A crítica e a curadoria se encaixam e por consequência a empurram para a precarização.

O traço mais forte de incerteza na vida laboral nas artes e na cultura ramifica-se noutras características, refletindo a junção, desde os anos 1990, do termo indústrias culturais com a expressão indústrias criativas: atividade dependente de procura instável, não regulada por nenhuma autoridade cultural e social; dificuldade de controlo da entrada no mercado de trabalho e da concorrência por lugares disponíveis; dedicação ao trabalho maioritariamente guiada pela vocação, autoexpressão e autonomia; desempenho simultâneo de atividades temporárias e diferenciadas, não exclusivamente relacionadas com o universo artístico e cultural; pagamento intermitente ou concentrado no tempo; trabalho sem remuneração, como condição de procura e angariação de oportunidades laborais, uma forma de vida que exclui os mais desfavorecidos económica e culturalmente; ausência de limites entre período de trabalho e horas livres, incentivada pela economia digital; tempo considerável investido em sociabilidade, física e virtual, para conseguir novos trabalhos, projetos e potenciar a reputação; redução provável do tempo dedicado às atividade de criação, pela necessidade crescente dos artistas gerirem a divulgação do seu trabalho e a comunicação com os espetadores, leitores e prosumers; tendência a não exteriorizar

publicamente aspetos menos positivos, como descontinuidade, desgaste a insegurança social. (Martinho, 2021, pg. 6)

Se o meio em que os profissionais estão inseridos já traz incertezas, Marcos Santuário reflete em entrevista ao identificar que a crise da crítica é potencializada pelos críticos. O que traz certa preocupação na posição de crítico-curador, pois não deixam os críticos de trazerem eventuais instabilidades também ao campo curatorial?

A crise está mais nos críticos do que na crítica. Porque a crítica está evoluindo, ela está seguindo novos caminhos, encontrando novos públicos. O que vai determinando a importância e a necessidade de sobreviver dessa crítica não sou eu como crítico, é a audiência que também muda. (Santuário, comunicação pessoal, 2022)

Miranda traz um exemplo de situação constante ao ser sondado para realizar curadoria em festivais e mostras de cinema no Brasil.

Mas eu já recebi convite para fazer seleção e perguntei “Qual a previsão de remuneração?” E aí a resposta foi que isso não estava previsto. E falei, “Mas você vai inscrever o festival em editais?” E a pessoa respondeu “Vou, vou tentar dois editais.” E aí eu falei: “E nesses editais vai ter uma previsão? Porque aí eu faço, você coloca. Se ganhar é uma aposta que eu estou fazendo também.” E aí a resposta foi: “Ah, mas a gente não previu esse custo nas planilhas.” Aí eu falei pro cara “Ah, infelizmente não posso fazer nada.”. Aí não rolou. Porque não faz sentido. Aí é desrespeito profissional. É o cara dizer na sua cara que ele não pensou que o seu trabalho deveria ser pago. (...) Isso é raro, mas acontece. Ou como diz o meme: é raro, mas acontece muito. (Miranda, comunicação pessoal, 2022)

A necessidade de formar profissionais cada vez mais foi algo identificado e também apontado durante as entrevistas.

(...) é essencial que pessoas que fazem, trabalham com programação sejam as pessoas que devem trabalhar com programação em festivais. Porque esse é um problema. Da gente não ter uma formação de programação, de curadoria. Você tem cursos, poucos até. Acho que poderia ter mais com, talvez, as pessoas que trabalham com

programação. Tem muita oficina, né? Talvez uma para formar pessoas... Porque é um trabalho que, às vezes, para quem está de fora, parece que é só isso: assistir filmes e escolher o melhor. E não, tem todo um trabalho de pensamento de tudo isso que eu falei agora, você pensar as fragilidades dos filmes. O que que ele pode provocar de debate num determinado contexto. E que festival é esse? São muitas questões que acho que acabam norteando o trabalho da programação. Mas tem essa questão também. Como iniciar uma pessoa? Uma pessoa começar com mostras, fazendo projetos e daqui a pouco ela tem já uma certa experiência, um estofo, para assumir o trabalho de programação de um festival. Gramado já não tem essa política. Trabalha com uma ideia de personalidade, das pessoas que são do cinema. (Bomfim, comunicação pessoal, 2022)

Bhaskar cita em sua publicação uma consideração de Martin Gayford, que comenta sobre o crescimento da curadoria, em como cada vez mais ser freelancer nesse ambiente se tornou uma profissão. (Bhaskar, 2015, pg. 81) É certo quando Gayford usa a terminação freelancer, pois este é o contexto que os curadores se encontram com a dificuldade de tornar uma profissão mais clara e regularizada de qualquer forma que a torne resguardada de algum direito. Freelancer se supõe não realiza um trabalho com regularidade, seu trabalho é na verdade uma prestação pontual de serviço e uma total insegurança se retornará no ano seguinte. Como veremos a seguir, ao citar as entrevistas realizadas, o trabalho curatorial apesar de durar por meses é recebido em um pagamento pontual. E é um trabalho que apesar de pago, ainda é muito mal valorizado. A bonificação nem sempre condiz com o tempo e prazos a realizar o trabalho que é volumoso e crescente a cada ano que passa, por exemplo.

O questionamento feito ao finalizar as entrevistas era se os críticos-curadores enxergavam a possibilidade de manter um trabalho regular e sustentável no campo curatorial em cinema no Brasil foi de respostas otimistas a, digamos, mais realistas. Cutler, por exemplo, reforça que é um trabalho de retorno negativo.

Você pode fazer os dois, mas você pode entender que tem habilidades diferentes nos dois. Principalmente em relação a comunicação. Com quem você está falando, quais os motivos e quais são as necessidades que você precisa em determinado momento. Então, isso é um ponto importante. Um crítico pode ser um curador e vice-versa, mas

as habilidades e os meios de comunicação precisam ser diferentes para serem bem-sucedidos esteticamente. Financeiramente é outro negócio. Sabemos que é um trabalho ruim. Mas isso é outra discussão. (Cutler, comunicação pessoal, 23 de junho de 2022)

Já Valente, destaca o quanto pode ser raro um profissional viver das duas atividades, apesar de ele ser um dos que mantém certo sustento através da curadoria, apesar de não ser um trabalho com regularidade mensal de pagamento pelos serviços, mas por cachê único. Além disso, reforça que vê a curadoria e programação como especialidades, logo também como profissões.

Juntando curadoria e crítica, eu diria o seguinte: eu não teria como dizer que é impossível, mas eu diria que é pouquíssima gente que consiga viver de um desses dois. (...). Mas eu acredito sim que é possível que isso faça parte de um plano de carreira, de vida. Primeiro que é uma profissão, principalmente a curadoria e a programação, que cada vez mais vem sendo entendida como um trabalho, uma profissão, uma especialidade. E porque eu acho que os nossos tempos, por mais estranhos e contraditórios que pareçam, eles demandam muito isso. (...) Talvez seja mais possível hoje ser um curador e crítico do que era nos anos 80, anos 90. (...) Talvez você receba menos por um trabalho, mas talvez tenha mais oportunidades. Para mim, pelo menos, além de ser mais possível foi mais interessante por vários motivos, manter certo grau de independência e autonomia, mas por outro lado tem um diapasão de coisas que é muito grande que eu faço. Faço coisas muito diferentes. Não faço só o trabalho do Olhar de Cinema. Adoraria que o Olhar de Cinema me pagasse um salário mensal e eu pensasse o ano inteiro no Olhar. Isso é impossível, não só para o Olhar, mas para o sistema todo. (Valente, comunicação pessoal, 2022)

Santuário escolhe olhar pela perspectiva da América Latina e informa sobre o quanto os festivais tendem a subestimar a atividade curatorial em seus orçamentos de produção.

(...) pelo que eu conheço da América Latina, não é possível isso. Porque não há uma valorização desse trabalho curatorial. E eu estou te falando do universo do cinema. Mas de repente posso te falar de outros universos, das artes plásticas, do teatro e tal. E não há uma valorização. E eu digo que não há uma valorização financeira. Quer dizer,

não dá para viver dignamente só fazendo isso. É muito complicado. Porque do que eu conheço, dos organizadores de festivais e dentro das suas propostas orçamentárias, o que se propõe para a curadoria sempre é um valor assim que é menor do que deveria ser. (Santuário, comunicação pessoal, 2022)

Neusa Barbosa reforça também a ideia de restrições orçamentárias nos anos recentes e que faz com que a diretoria dos festivais cogite assumir o papel da curadoria. Sobre a sustentabilidade do trabalho para uma construção imediata, Barbosa não crê em um cenário muito promissor.

Você precisaria ser curador de vários festivais durante o ano e não acho muito viável. No contexto que a gente está vivendo, não. Você sabe que tem festivais brasileiros que não tem assim propriamente uma curadoria. Os diretores dos festivais fazem tudo, acumulam tudo. Até por causa da verba. Não vou dizer que é só por querer concentrar todo o poder. Mas teve restrições de verbas sérias nos últimos tempos. O ideal é que não seja assim, o diretor do festival tem decisões a tomar e que ele tem que tomar. Mas dentro do mercado brasileiro, o mercado cultural, como é organizado a curto prazo eu acho difícil pensar nisso. Você atira para vários lados, você faz um monte de coisas. E como o mercado é muito cheio de gente, tem muita concorrência, fragmenta muito as oportunidades. Então, não vejo essa possibilidade a curto prazo. (Barbosa, comunicação pessoal, 2022)

Carol Almeida aborda que dado o cenário brasileiro não seria possível. Ela alega que a curadoria é um campo novo para o cinema e no contexto brasileiro não haveria dinheiro e condições para esse desenvolvimento.

(...) mesmo se a gente estivesse no melhor dos mundos, com a ANCINE funcionando, com os festivais sendo patrocinados pela Petrobrás, Banco do Brasil, Caixa Econômica. Ainda assim seria muito difícil sobreviver só de curadoria de cinema. É um campo novo ainda, as pessoas entendem pouco sobre as responsabilidades e a remuneração é com muita frequência, muito baixa pelo tipo de responsabilidade e o tamanho do trabalho que você tem. Então você tem que se virar em trinta milhões de coisas ao mesmo tempo. (...) No campo do cinema eu acho muito pouco provável que qualquer pessoa consiga sobreviver disso. A não ser que ela seja elencada para ser curadora ou curador,

diretor de algum desses festivais europeus com dinheiro. Aqui no Brasil jamais. Não temos dinheiro para isso... ainda. (Almeida, comunicação pessoal, 2022)

Marcelo Ikeda, por outro lado, apesar de trazer algumas ressalvas e questionamentos, acha que atualmente a curadoria em cinema no Brasil consegue ser mais promissora do que nas últimas décadas.

(...) eu acho que a perspectiva hoje para um curador é melhor do que 10 anos atrás ou 20 anos atrás. Nesse sentido, eu acho que hoje se fala em curadoria, tem muito mais festivais de cinema e outros espaços. Mas nos últimos 2, 3 anos tanto por conta da pandemia quanto por conta das descontinuidades das políticas para a cultura, isso vem caindo muito. Tem essa indefinição. E uma outra questão é que também os espaços, os próprios espaços dos festivais de cinema e das salas de cinema, isso tudo vai ser reconfigurado por conta do streaming. Como é que o streaming afeta a curadoria? Os curadores estão virando os algoritmos nos streamings. Então essa ideia do streaming, tem uma quantidade enorme de títulos. E aí o assinante ou o espectador fica confuso. Quando, sei lá, você entra no Youtube, você pode ficar ali 24 horas por dia vendo vídeos ali. (Ikeda, comunicação pessoal, 2022)

A conclusão possível em termos de um futuro para uma curadoria em cinema no Brasil é que por mais que se desenvolvam trabalhos e se mantenha uma produção e posições constantes nos festivais, mostras e ciclos de cinema quais forem, de pouco adiantará se ela for vista de maneira isolada. A curadoria, como já foi dito anteriormente, é parte de uma engrenagem que faz esses eventos acontecerem. Em um momento em que o excesso de filmes, de falsos legitimadores pelas redes sociais, é preciso um cuidado e salvaguarda a respeito da própria posição de curador e sua sustentabilidade.

Com isso, é válido o reforço para que os críticos envolvidos na curadoria em a tornem como a crítica. Apesar das dificuldades e problemáticas do mercado os diversos efeitos da internet, redes sociais e a diminuição da presença no impresso, muito também da aceitação dessa desvalorização e precarização não deixam de fazer parte de uma cultura da crítica como uma atividade que qualquer um pode realizar e, mais que isso, que deve ser feita por paixão.

6. Conclusão geral

É desafiador buscar qualquer resultado absoluto sobre o ambiente curatorial e crítico atualmente. Podemos lembrar do que foi apresentado na introdução deste trabalho sobre a velocidade das informações e das mudanças que trazem consigo. Algo intenso, avassalador e, por vezes, surpreendente. Assim, chancela a ideia de que vivemos em um momento de desenvolvimento e que traça ideias de definições mais claras para a prática curatorial em cinema.

As entrevistas aqui realizadas foram uma forma de encontrar respostas para diversas lacunas que nem todo teórico conseguiria expressar com tanta objetividade e realidade. O desafio certamente foi sair do terreno de suposições e adentrar a entrevistas que possibilitaram dar voz a quem vivencia a atividade curatorial nos festivais de cinema do Brasil. Uma tentativa de solucionar a falta de respostas. Elucidam ainda pontos mais profundos das práticas curatoriais desses críticos como, por exemplo, a forma em que aproximam filmes e trabalham operacionalmente com outras áreas dos festivais.

Desenvolver um trabalho de investigação tão aproximado da prática profissional do investigador em alguns momentos, poderia ser digno de um estudo antropológico e etnográfico imersivo. Apesar de este trabalho não acompanhar diretamente o dia a dia do fazer curatorial em um festival de cinema brasileiro, a modo de perceber com ainda mais clareza as ações do crítico-curador, os depoimentos destes profissionais foram e são sempre fundamentais. Colocá-los lado a lado, em comparativo, em diálogo, foi esclarecedor.

Assim, chega-se a uma série de desfechos. Se o curador não consegue alcançar, no contexto brasileiro, uma posição de profissão, é a que melhor pode alcançar se comparada com a crítica de cinema. É, claro, não basta apenas a posição de curador existir, ela precisa ser valorizada em ações que acarretam uma evolução. E essas ações precisam de ocorrer juntamente aos festivais de cinema do país. Esses eventos foram e são cruciais para o desenvolvimento dos curadores, mais, até mesmo, do que mostras pontuais ou em ambientes como centros culturais e cinematecas. Os festivais são um órgão vivo e pulsante e que dada a história do cinema brasileiro, é lá que se definem caminhos e representatividade de seus profissionais, a exemplo aqui a Abraccine que surge neste ambiente. Logo, precisa ser o espaço de organização desses curadores também, explicitando caminhos e destacando seus trabalhos.

A forma como se dá a entrada da curadoria nas atividades profissionais desses críticos pode ser encarada, claramente, como uma ampliação de campo no trabalho relacionado ao cinema e audiovisual. Num geral, dada a precarização apresentada, eles não possuem a alternativa de lidarem com uma única área dentro do cinema e audiovisual. Obviamente que já se sabia da precariedade desse segmento de trabalho, não é de hoje. Mas dadas as movimentações e reestruturação ao longo dos anos com cursos de Cinema, aumento da produção audiovisual no país tanto para cinema como para televisão e streaming, nota-se que um lado que foi negligenciado é exatamente este que não se encaixa, em muitos casos, numa visão mercadológica do cinema. Porém, deveria.

A prática curatorial profissional é uma atividade que se assemelha aos dias atuais da crítica de cinema, porém em menor grau. A semelhança reside, principalmente, na precariedade de ambas. Nos dois casos elas não possuem, nem sempre, regularidade e estabilidade. Porém, em nível um pouco mais sutil, mas não menos alarmante, dentro da curadoria os críticos de cinema que exercem a posição fortalecem a ideia de valorização pelo trabalho a ser executado. No sentido de serem remunerados minimamente. Não foi o objetivo deste trabalho resumir a posição do profissional pelo fator financeiro, mas sim pelo que existe por trás dessa eventual remuneração: uma legitimação, uma valorização crucial e básica para um trabalho realizado. Uma exceção que deveria ser a regra.

Essa ação de uma valorização já quase não se apresenta mais nos contextos da crítica de cinema, a qual é exercida sem remuneração em inúmeros casos. Se antes existia a regularidade necessária e inerente ao jornalista e crítico, hoje a crítica vivencia sua produção de modo quase a retroceder paradoxalmente a um ponto de amadorismo, meramente como produção de conteúdo sem uma valorização concreta e correta.

Algumas vertentes, que pedem maior aprofundamento em outro momento, e que não entraram neste texto por extrapolarem o escopo da investigação é, por exemplo, olhar em minúcias as questões operacionais do dia a dia das equipes curatoriais e o envolvimento (ou não) de uma direção artística nesses espaços e seu impacto no trabalho do crítico-curadora. Outro ponto seria compreender ainda a construção dos campos em que esse profissional múltiplo opera e influencia (ou é influenciado) direta e indiretamente nos festivais – produtores, premiados, público, são exemplos. Além disso, pode-se em muito dissertar sobre o curador a partir das plataformas de streaming, algoritmos e inteligência artificial e como

esses elementos também colaboraram ou prejudicam o seu desenvolvimento, assim como o fazer do crítico. Trariam esses elementos uma valorização adicional ao curador ou estaria ele também por adentrar a uma nova transformação e maior precarização?

São questões que avançam no tema aqui iniciado e que nos faz retornar também aos questionamentos iniciais em que precisamos perceber o crítico-curador que habita esses dois campos simultaneamente, numa relação híbrida estabelecida e fortalecida por fatores externos que o impactam por vezes direta e indiretamente. A transformação da crítica e seus meios de disseminação levam o crítico para a curadoria, mas também a outras frentes como ministrar oficinas, investigação academia e dar aulas em instituições. E a curadoria se mostra receptiva pelos seus fatores históricos e sociológicos dentro de um festival de cinema, onde essa posição sempre foi ocupada extraoficialmente a partir de um crítico. Sem esquecer que os investimentos públicos em fomentar esses eventos nas últimas décadas, impactam de maneira ou outra indiretamente a potencializar essa posição e esse campo curatorial.

Podemos lembrar através do capítulo da crítica em que se constitui uma visão histórica dessa atividade, incluindo os diversos percalços e uma crise que é inerente e que se confunde com uma transformação que é constante, assim como a sua latente precarização. No Brasil muito foi modificado nos últimos anos com a criação da Abraccine. Diversas mudanças e olhares se apresentaram para as transições e possibilidades da crítica, assim como olhá-la também de forma mais crítica e buscar uma maior diversidade. A crítica está em um reposicionamento e, com isso, seus profissionais ampliam cada vez mais sua forma de atuação.

Já quando se tratou sobre a curadoria e os curadores, após ambientações históricas e exemplos emblemáticos, notou-se que essa prática se entrelaça com a do crítico. São atuações que possuem muito em comum ao residir numa posição de juízo de valor, por exemplo. Já sobre os festivais de cinema ambientamos onde esses dois perfis se encontram. Esse evento e entidade fortalecida e detentora de ser um espaço aglutinador e potencializador de transformações e diálogos sobre o cinema e a presença forte da crítica em sua criação, principalmente no Brasil.

Já no capítulo seguinte entramos na apresentação e desenvolvimento com maior profundidade do nosso objetivo neste trabalho, de identificar quem é esse crítico-curador,

como surge e como sua prática se desenvolve. Com entrevistas de críticos que atuam como curadores e que possuem trabalhos entre os festivais de maior renome no Brasil, aqui se confirmou que não podemos entender como uma migração do crítico a esse espaço da curadoria, mas sim uma expansão, dada a precarização da sua atividade. Mas ainda assim os críticos não mediram palavras em admitir que é na curadoria que encontram um espaço em que conseguem ser remunerado, apesar dos pesares. É uma sobrevivência profissional, mas sem grandiosos dramas. Algo já inerente a posição do crítico de cinema, como todo profissional do cinema e audiovisual, sempre preparado para ser um híbrido, generalista que atua em diversas frentes.

O que fica de entrelinha é que se o curador não consegue alçar a posição de uma profissão, ao menos consegue ser mais possível quando comparada com a crítica de cinema atualmente. O que pretendo destacar aqui é que pode cair em obviedade, pois é de conhecimento de todos, mas nunca é demais lembrar, é a necessidade de valorização dessas atividades, sejam da crítica e da curadoria. A consequência disso não é somente a valorização e desenvolvimento dessas posições, mas do cinema como um todo.

Referências bibliográficas

- Abhishek, K. (2021) Generalists Versus Specialists: The Winner Doesn't Take It All. Forbes. Acessado em <https://www.forbes.com/sites/forbeshumanresourcescouncil/2021/03/12/generalists-versus-specialists-the-winner-doesnt-take-it-all/>
- Alambert, F. (2014) Redefinição de papéis. Portal SESC São Paulo. Acessado em https://www.sescsp.org.br/online/artigo/7804_CURADORIA+VERSUS+CRITICA+DE+ARTE
- Ávila, A. (2018) Objetos Audiovisuais Não Identificados. In: Menotti, Gabriel (org.). Curadoria, cinema e outros modos de dar a ver, 160-164. Vitória: Edufes.
- Bazin, A. (2020) Do festival considerado como uma ordem. 2021. Acessado em https://abraccine.files.wordpress.com/2020/11/abraccine_traduccca7occ83es_-bazin-adriano.pdf
- Bergan, R. (2010) The film critic is dead. Long live the film critic. The Guardian. Acessado em <https://www.theguardian.com/film/filmblog/2010/apr/07/film-critic>
- Bourdieu, P. (1984) The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature. Nova York: Columbia University Press.
- Bosma, P. (2015) Film Programming: Curating for Cinemas, Festivals, Archives. Nova York: Wallflower Press.
- Bhaskar, M. (2020) Curadoria: o poder da seleção no mundo do excesso. São Paulo: Edições Sesc São Paulo.
- Burke, P. (2003) Hibridismo Cultural. São Leopoldo: Editora Unisinos.
- Corrêa, P. (2023) Panorama dos Festivais/Mostras Audiovisuais Brasileiros – Edição 2022. São Paulo: Pesquisa Independente. Retrived from <https://linktr.ee/estudosfestivais>
- Brody, R. (2014) Iris Barry: Secret Heroine of Cinema. The New Yorker. Acessado em <https://www.newyorker.com/culture/richard-brody/iris-barry-secret-heroine-cinema-moma>
- Idoeta, P. A. (2021) O que deu errado com os millennials, geração que foi de ambiciosa a 'azarada'. BBC News Brasil. Acessado em <https://www.bbc.com/portuguese/internacional-57938082>
- Da Mata, G. F. O. (2017) Tornar o Cinema Visível – A prática da Programação Cinematográfica. Dissertação (Mestrado) - Mestrado em Ciências da Comunicação (Especialização em Cinema e Televisão), Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa.
- De Valck, M. (2007) Film Festivals: from European geopolitics to global cinephilia. Amsterdã: Amsterdam University Press, 2007.

_____. (2012) Finding audiences for films: festival programming in historical perspective. In: Ruoff, J. (org.) Coming Soon to a Festival Near You: Programming Film Festivals. St. Andrews, Escócia: St Andrews Film Books.

De Valck, M., Kredell, B., Loist, S. (orgs.) (2016) Film Festivals: history, theory, method, practice. Londres: Routledge.

Ebert, R. (2008) Death to film critics! Hail to the CelebCult! Acessado em <https://www.rogerebert.com/roger-ebert/death-to-film-critics-hail-to-the-celebcult>

Eduardo, C. (2007) Chega de saudade: Por uma crítica em crise. Revista Cinética. Acessado em <http://www.revistacinetica.com.br/conexaocrise.htm>

Frey, M. (2019). The Permanent Crisis of Film Criticism: The Anxiety of Authority.

Gardnier, R., Tosi, J. (2006) Cronologia da crítica cinematográfica no Brasil. Contracampo. Retrived from <http://www.contracampo.com.br/24/cronologia.htm>

Garrett, A. (2020) A Curadoria em Cinema no Brasil Contemporâneo: Festivais de Cinema e o Caso da Mostra Aurora (2008-2012). Dissertação (Mestrado) Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi. Acessado em <https://portal.anhembi.br/wp-content/uploads/2022/05/Dissertacao-ADRIANO-RAMALHO-GARRETT.pdf>

Ikeda, M. (2015) Cinema Brasileiro a partir da Retomada – Aspectos Econômicos e Políticos. São Paulo: Summus Editorial.

_____. (2021) Das garagens para o mundo: movimentos de legitimação no cinema brasileiro dos anos 2000. Tese (Doutorado em Comunicação) - Universidade Federal de Pernambuco, Recife. <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/40034>

_____. (2022). Festivais de cinema e curadoria: uma abordagem contemporânea. Rebeca 21 (A. 11, N. 1). Disponível em: <https://rebeca.socine.org.br/1/article/view/790/509>

Kohn, E. (2022) Why the Film Industry Isn't Doing Enough to Support Programmers (Column). Acessado em: <http://www.indiewire.com/2022/05/rotterdam-film-festival-fires-programmers-1234723001>

Lahav, S. (2023) Curating, Interpretation and Museums - When Attitude Becomes Form. Acessado em <https://www.perlego.com/book/3848072/curating-interpretation-and-museums-when-attitude-becomes-form-pdf>

Leão, T., & Vallejo, A. (2021). Introdução: Festivais de cinema e os seus contextos socioculturais. In *Aniki* - v. 8 n. 1, 80-100. Acessado em <https://aim.org.pt/ojs/index.php/revista/article/view/789>

Lévi-Strauss, C. (1962) Le Pensée Sauvage. Paris: Typographie Plon. Acessado em <https://ia801607.us.archive.org/22/items/lapenseesauvage00levi/lapenseesauvage00levi.pdf>

Marie, M., Aumont, J. (2003) Dicionário Teórico e Crítico de Cinema. Campinas: Editora Papirus.

Mattos, T. (2013). Festivais pra quê? Um estudo crítico sobre festivais audiovisuais brasileiros. In: M. Bamba (Org.) A recepção cinematográfica: teoria e estudos de caso (pp. 117-304). Salvador: EDUFBA

Mattos, T., & Leal, A. (2009). Festivais audiovisuais brasileiros: um diagnóstico do setor. In *Políticas culturais: reflexões e ações* (pp. 117-304). São Paulo: Observatório Itaú Cultural.

McWhirter, A. (2016) Film Criticism and Digital Cultures. 1st edn. Bloomsbury Publishing. Acessado em <https://www.perlego.com/book/917879/film-criticism-and-digital-cultures-journalism-social-media-and-the-democratization-of-opinion-pdf>

Menger, P. (2005) Retrato do Artista Enquanto Trabalhador - Metamorfoses do Capitalismo. Lisboa: Roma Editora.

Miranda, A. (2011) Enquanto 48% dos cinemas do mundo já são digitais, o Brasil só modernizou 14% de suas salas e corre o risco de ter um parque exibidor obsoleto já em 2015. O Globo. Acessado em: <https://oglobo.globo.com/cultura/enquanto-48-dos-cinemas-do-mundo-ja-sao-digitais-brasil-so-modernizou-14-de-suas-salas-2897543>

Muylaert, J., & Mattos, T., & Melo, I. C. (2022). Olhares e perspectivas sobre os festivais audiovisuais. In: *Rebeca 21* (A. 11, N. 1). Disponível em: <https://rebeca.socine.org.br/1/article/view/875/497>

Martinho, T. D. (2021) Cultura, Política, Trabalho: Profissionais Desocultados Procuram Direitos e Cuidados In: *Cadernos da Pandemia* #5. p. 7-14. Acessado em <https://isociologia.up.pt/vol-5>

Ostrowska, X. (2016) PG. 18?? Pg 51 dissertacao. Qual página esta na dissertação do Garrett?

Peirano, M. P., Vallejo, A. (2022) Editorial Monográfico Nº42: "Festivales de cine en América Latina: historias y nuevas perspectivas" Acessado em <http://dx.doi.org/10.5354/0719-1529.2020.60660>

Pinto, I. (2019) Organização da Crítica no Brasil - Apontamentos para uma arqueologia. In: Silva, P. H. (org.). *Trajetória da Crítica de Cinema no Brasil*. p. 397-408. Belo Horizonte: Editora Letramento.

Pisani, H. (2023) 13 Film Industry Stats you should be aware of in 2023. Raindance. Acessado em <https://raindance.org/13-film-industry-stats-you-should-be-aware-of-in-2023/>

Ravindran, M. (2020) French Film Magazine Cahiers du Cinema's Staff Quits Over New Ownership. Variety. Acessado em <https://variety.com/2020/biz/global/french-film-magazine-cahiers-du-cinemas-staff-quits-over-new-ownership-1203518012/>

Russeth, A. (2022) Why Art Criticism?: The "crisis" seen in a different light. Limma. Acessado em <https://limna.ai/journal/why-art-criticism-the-crisis-seen-in-a-different-light.html>

Sitton, R. (2014) *Lady in the Dark: Iris Barry and the Art of Film*. Nova York: Columbia University Press.

Sontag, S. (1987) *Contra a Interpretação*. Porto Alegre: L&PM Editores.

Taño, D. R., Torkomian, A. L., Cândido, S. A. (2020) Relações entre renda, festivais e políticas públicas na produção cinematográfica brasileira. III SENG I - Simpósio de Engenharia, Gestão e Inovação. Acessado em <https://www.even3.com.br/anais/sengi2020/270738/>

Venturi, L. (1998) *História da Crítica de Arte*. Lisboa: Edições 70.

Wong, C. H. (2011) *Film Festivals – Culture, People and Power on the Global Screen*. New Brunswick: Rutgers University Press.

Anexos

Índice de entrevistas

Aaron Cutler (23 de junho de 2022)	100
Carol Almeida (6 de maio de 2022 e 20 de maio 2022)	126
Eduardo Valente (28 de abril de 2022 e 05 de maio de 2022)	156
Juliano Gomes (04 de outubro de 2022)	223
Leonardo Bomfim (5 de maio de 2022 e 12 de maio de 2022)	237
Marcelo Miranda (19 de abril de 2022).....	289
Marcos Santuário (12 e 27 de maio de 2022)	310
Neusa Barbosa (26 de março de 2022).....	333

Na transcrição das entrevistas optou por manter-se a maneira coloquial em que alguns momentos os entrevistados falam. Algumas pequenas edições foram feitas em palavras ditas incorretamente ou alguma concordância muito grave em contextos brasileiros.

As entrevistas estão organizadas por ordem alfabética do primeiro nome dos entrevistados.

Aaron Cutler (23 de junho de 2022)

Aaron questiona sobre o que quero dizer com uma das perguntas que antecipei antes da entrevista e que traz um questionamento sobre se o crítico de cinema poderia ser considerado o profissional ideal para a curadoria em cinema. Antes de iniciarmos as outras questões, ele prefere já esclarecer esta. Como a maioria das questões foram antecipadas por e-mail para ele, muitas respostas já se apresentaram ao longo desta fala inicial.

Aaron Cutler: Eu acho que tem dois pontos que quero fazer a respeito disso. Primeiro, de certa forma, eu acho que você vê diversas pessoas como Dennis Lim, exemplo notável que foi do The New York Times e Village Voice, e que agora está no Lincoln Center. E o Eduardo Valente, obviamente. Carol Almeida, etc. Mas eu acho que para muitas pessoas virou uma questão de sobrevivência. Você tem pessoas como o Roger Koza, crítico argentino, que quer realmente fazer os dois. Mas as oportunidades de ser pago de forma justa pela escrita são cada vez menores. Então, muitos críticos, eu acho, migraram para a curadoria porque o dinheiro, de fato, reside ali. E, de fato, não é muito dinheiro. Mas é dinheiro. Você é pago algo ao invés de zero. Então eu acho que muitos críticos acabam fazendo curadoria ao mesmo tempo ou totalmente simplesmente por isso. Também tem uma questão de cinefilia toda, mas acho que essa questão prática não pode ser evitada. O segundo ponto é que a minha experiência simplesmente enquanto espectador é que o crítico tem uma certa habilidade para diversos aspectos da curadoria. Algo que um crítico ou uma crítica frequentemente falta em relação a curadoria é a capacidade de dialogar. Se você for assistir uma entrevista que um crítico faz com um cineasta frequentemente você vai ver o crítico dizendo um grande monólogo sobre suas opiniões, sobre o filme e talvez no final perguntando para o cineasta “O que você acha?” isso se tiver de fato essa questão. Então, de certa forma, nessas conversas o cineasta existe para verificar as teses do crítico. Isso para mim é uma crítica ruim, uma fraqueza do crítico que por questões de sobrevivência e treinamento de trabalho tem que expressar suas opiniões toda hora. Os críticos, embora podem ser ótimos curadores, têm de se adaptar. Você pode fazer os dois, mas você pode entender que tem habilidades diferentes nos dois. Principalmente em relação a comunicação. Com quem você está falando, quais os motivos e quais são as necessidades que você precisa em determinado momento. Então, isso é um ponto importante. Um crítico pode ser um curador e vice-versa, mas as habilidades e os meios de comunicação precisam ser diferentes para serem bem-sucedidos esteticamente.

Financeiramente é outro negócio. Sabemos que é um trabalho ruim. Mas isso é outra discussão.

Muitas vezes várias pessoas me procuram para dar feedbacks para os seus roteiros. Eu sempre digo que se você quer que o seu roteiro seja rejeitado, você tem de ouvir o meu feedback com todo o prazer. Se você quer não ser correto, não quer ganhar dinheiro nenhum, você tem de aceitar todas as minhas sugestões. Se você quer ser bem-sucedido, ter uma carreira mesmo, você tem de me ouvir apenas como amigo. Isso não é uma questão de moralidade, é como eu sou como pessoa. Eu tenho interesses pessoais e que são meus. Não assisto televisão, não julgo televisão, não entendo televisão. É até uma limitação minha. Eu assisto, às vezes, um capítulo de uma série e parece que as pessoas estão falando uma língua alienígena. As pessoas acham que a televisão e o cinema são coisas da mesma linha, mas a minha experiência diz que são linguagens diferentes. Tudo tem sua própria linguagem, isso é um tema da conversa.

Acho que para responder a pergunta sobre a minha trajetória na crítica eu começo oferecendo um esclarecimento principalmente que eu basicamente saí da crítica de cinema tradicional após 2019. E a minha atividade enquanto alguém exclusivamente crítico, alguém que só escreve textos, é algo que faço com pouquíssima frequência. Algo que faço entre 2 e 4 meses. Se eu escrever cinco textos críticos em um ano é muito. Isso porque eu sempre criei meu próprio trabalho como crítico. Quase sempre a grande maioria dos textos que escrevi foram pitches. Eu mesmo propus. É algo muito norte-americano. Então a grande maioria dos meus textos, as propostas começaram comigo mesmo e os editores aceitavam ou não. Em determinado momento, em parte porque eu queimei várias pontes por motivos justificados e também não, foi muito difícil trabalhar comigo. Porque eu sempre insisti na importância de cada palavra. Eu poderia ter sido flexível, mas quando eu achei que o meu editor estava errado eu briguei. E às vezes eu tive razão e outras vezes não. Queimei muitas pontes por isso, para o bem e para mal. E os veículos onde tive controle criativo, vários deles deixaram de existir, faliram. Em alguns casos não somente faliram como saíram do ar totalmente. Meus textos para esses sites só existem como em PDFs. No meu blog se você der uma olhada vai achar vários links mortos. Mas também tem uma questão de simplesmente cansaço. Em determinado momento eu não mais senti o desejo e a satisfação de gastar tempo com isso. Quando eu parei de fazer esses pitches, essas propostas, as pessoas também não me procuraram. Então geralmente quando eu escrevo, hoje em dia, na maior parte dos casos é

só por convite. Por exemplo, no meu blog ano passado eu escrevi um texto sobre um filme coreano. O editor do livro onde esse texto aparece me procurou, me perguntou. Na maior parte dos casos, se for uma situação justa, se eu acho que a pessoa com quem estou me comunicando está trabalhando com boas intenções, eu aceito. Porque eu não me acho importante o suficiente para dizer não. O problema de escrever é que eu gasto muito tempo na pesquisa e isso acaba devorando tempo que eu poderia passar com outros compromissos. Com a família da minha esposa, com a minha família. Na minha juventude ouvi por várias noites, quando eu estava trabalhando com o Village Voice, e que eu tinha prazos muito apertados eu falava pra Mariana: “Não você vai encontrar o seu pai, pois tenho que entregar esse texto.” “Não podemos sair hoje porque eu tenho que entregar este texto.”. Tanto na crítica quanto na curadoria, de fato, isso é uma escolha que você faz, que você tem de fazer. De até qual ponto você quer dar a sua vida social e de trabalho para isso. Porque no nosso ramo se você deixa ele devorar tudo, ele vai devorar tudo. E em um determinado momento eu falei “Eu não preciso disso”, por conta de pesquisar, por conta de escrever e também até por questão de viajar. Como você sabe viajar leva muito tempo e energia. E até os críticos que vão para os festivais, você sabe, muitos deles não são pagos por seus textos. Então, o próprio fato de viajar, a própria oportunidade entre aspas de viajar para um festival e encontrar, conhecer pessoas acaba sendo sua recompensa. É tipo como uma vida de constante humilhação. É uma vida em que você tem que ficar se comprovando a toda hora. Até me lembro a primeira vez que eu fui para um festival no Brasil. A primeira vez que eu fui chamado como convidado para um festival foi como crítico. Foi para o Olhar de Cinema em 2014. Três anos antes de eu começar a trabalhar lá, no festival. Eu conheci o festival primeiro como crítico. Fui chamado pelo Gustavo Beck para escrever uma matéria em inglês para o site Fandor. Houve um cancelamento de uma jurada de última hora. Então o Gustavo me pediu para atuar como jurado também, o que fiz.

Quando cheguei lá eu descobri que eu estava hospedado num quarto dividido, que essa tradição no Brasil eu não sabia de ter de compartilhar o quarto com outra pessoa, muitas vezes que você nem conhece. Eu recusei. Eu insisti “Não posso fazer isso. Não quero fazer isso.” O festival me respondeu com constrangimento, mas também gentileza: “Bom, agora que você é jurado, aceitamos fazer isso. Você pode ter seu próprio quarto.”. Você tem que brigar por seus direitos humanos e básicos toda a hora. A escolha é sua, sabe? Não é que você não merece isso,

porque em muitos casos ninguém merece isso, mas é o sistema que todo mundo está cúmplice. É grande demais para fazer outra coisa. Todo festival de cinema, e eu digo isso sem cinismo, é algo que simplesmente acho e faz muito tempo, todo festival de cinema que existe hoje em dia, e existem exceções, mas na maioria dos casos, são maiores do que devem ser. E tem menos dinheiro do que deveriam ter. E não pode ser de outro jeito. Então, é injusto e humilhante e todo mundo aceita. É difícil para eles serem outra coisa.

Então, eu testemunhei isso e continuo testemunhando isso. E enquanto estou testemunhando eu fico pensando o que posso fazer para melhorar a minha parte. O que posso fazer com minha parte do sistema. Para fazer tudo isso melhor de qualquer forma. E o que eu acabei decidindo foi que a maneira que eu poderia fazer foi tentar fazer o mais justo possível nas minhas interações individuais com outras pessoas, uma a uma. Para ser o quão generoso possível com o meu trabalho, com minha presença e com o meu tempo. Respeitar as pessoas com quem estou falando sem me explorar. Então, é isso que estou tentando fazer hoje em dia tanto na minha prática crítica como na minha prática de curadoria. Está sendo uma experiência interessante. Ou seja, se você quer melhorar o mundo você tem que ajudar a pessoa ao seu lado. É, de certa forma, eu já tive essa mentalidade no início da minha prática crítica, que isso é algo que se desenvolve ao longo dos anos.

Bom, a crítica surgiu para mim com isso, um desejo de conectar, de certa forma. Que de fato começou como desejo de ser escritor mais do que crítico. Eu acho que o meu desejo desde a infância, minha juventude na Filadélfia, foi de ser escritor. Inicialmente escritor de ficção, de romances e contos. E eu li muita coisa, eu li muitos romances. Provavelmente dois ou três romances a cada semana entre 8 a 10 anos. Fui um grande leitor. E eu acho que queria entrar na escrita como uma maneira de me comunicar e servir a algo.

Um ponto que vou fazer é que, enquanto escrita, vou fazer uma observação. Mas primeiro vou dizer que eu achei interessante a escrita como uma maneira de dialogar com os meus heróis ou com os fantasmas. A depender do seu ponto de vista. Eu cheguei em um determinado momento a gostar mais do cinema do que da literatura. Provavelmente por senti-lo mais incorporado. Ao ler um livro, por exemplo, vamos dizer A Cor Púrpura. Você é trazido bem por dentro do mundo de uma protagonista e você se identifica com ela através de suas próprias capacidades imaginativas. Você cria a sua ideia da pessoa através de sua

imaginação e seus sentimentos. No filme *A Cor Púrpura* você vê essa personagem incorporada. Você vê o rosto da pessoa, você ouve a voz da pessoa, você sente a energia da pessoa de forma muito tátil e imediata. E como ambos sabemos, o livro *A Cor Púrpura* é bilhões de vezes melhor que o filme *A Cor Púrpura*. Mundos à parte. Mas o filme tem essa vantagem distinta que é reconhecimento e satisfação imediata. E identificação imediata também. Então, eu acho que gravitei na direção do cinema por isso, pela gratificação que me deu como um filho de divórcio, como alguém sem relações românticas, como alguém com dificuldades de encontrar pessoas na vida real. E comecei a direcionar as minhas escritas na direção do cinema. Então ao invés de agradecer, por exemplo, William Shakespeare pelos Sonetos, eu comecei a agradecer a Federico Fellini pela *Cabiria*. Isso foi uma mudança gradual e junto disso uma forma que eu descobri de agradecer foi justamente esse ato de chamar as pessoas, pedir para as pessoas, implorar para as pessoas também verem este filme. Ao longo do tempo eu cheguei a perceber, primeiro, eu fiz isso por vários anos como algo estritamente vocacional e passional. Ser pago ou querer ser pago, isso não foi uma questão pra mim. Mas em determinado momento eu entendi que se eu queria continuar com isso eu tinha que ser pago. Então, escrevi durante meio período de faculdade muitos textos para sites que não pagaram, dentro de um curto prazo de 1 ou 2 anos. Depois disso, uma vez que eu comecei a ser pago, por um determinado momento, eu insisti somente em escrever ao ser pago. Porque eu tive essa ideia de uma vez que você estabelece um nível pelas questões de sobrevivência, você tem de manter esse nível, se não você afunda de novo. Minha opinião mudou a respeito disso ao longo do tempo. Com a passagem do tempo, se alguém do *Senses of Cinema* me procura para escrever um texto, eu sei muito bem que o *Senses of Cinema* não paga nada. Mas eu: um, às vezes aceito, pois, eu respeito o trabalho deles; dois, porque tenho tempo em determinado momento; 3, porque gosto do tema em particular. Se você escrever sobre algo que não te interessa sem ser pago, é algo que completamente não faz sentido. Se você vai escrever sobre algo que não te interessa, você deve ao menos ser pago por isso. Porque isso pode virar a sua desculpa de que todo mundo aceita. O quarto motivo é que eu já me comprovei. Eu consegui o status de ser um crítico pago, eu sei que posso escrever e ganhar dinheiro por isso. Então, escrever gratuitamente de vez em quando não vai baixar o meu nível. Isso não é mais um risco. Leva um tempo para atingir esse status, eu acho. Mas até após alguns eu falei que eu saí da crítica de cinema em 2019 e ainda assim você me de crítico. Muitas outras pessoas continuam fazendo isso: o crítico Aaron Cutler. Eu continuo com essa

reputação por algum motivo. O que significa, pelo menos, que eu fiz bem. Que eu fiz bem o suficiente para continuar a ter esse reconhecimento. E isso não é questão de vaidade, é simplesmente o fato de se as pessoas estão dizendo isso, é porque elas acreditam nisso. Então, pelo menos eu fui convincente. Porque na vida não é suficiente para ser alguma coisa, você também tem de externalizar essa coisa e convencer as outras pessoas que você é. Tipo o amor. Eu sempre digo isso sobre o amor. Roubei isso também de outras pessoas. Que não é suficiente amar uma pessoa, você também tem que expressar esse seu amor. Se você não expressar seu amor, o amor em si não vale nada por que a relação falece. É a mesma ideia. No meu caso o amor, entre outros amores, foi o cinema. Porque eu senti que o cinema me amou de volta, não foi uma relação de mão única. Mas o que eu percebi ao longo do tempo, foi o seguinte: que eu estava escrevendo para chamar a atenção para determinados filmes que eu queria que as pessoas verem. Eu escrevia para apontar. E em Nova York, onde eu morava, você pode fazer isso, porque NY, junto à Paris, é a cidade mais profícua do mundo em relação às sessões de repertório. Se você quer que as pessoas assistam um filme de Renoir, elas terão a oportunidade na semana que vêm e seu trabalho vira o de chamar a atenção para isso. A Cinemateca Portuguesa está ótima, realmente ótima. Mas em termos da quantidade de espaços e da variedade que esses espaços trazem, não há nada como Nova York e Paris.

Então, eu estava escrevendo para chamar a atenção das pessoas para verem determinados filmes. E em Nova York isso fez sentido. Mas quando eu me mudei para o Brasil, eu descobri que em muitas situações no mundo, tanto em cidadezinhas como em cidades grandes, se você quer que as pessoas assistam determinado filme você deve criar condições para isso. Então o ato de virar curador foi simplesmente o de seguir os impulsos que eu sempre tive enquanto crítico. Só isso. E acho que eu virei curador *full-time*, que eu digo com certo sorriso, porque isso não é *full-time* para ninguém e nem pode ser. Pode ser, sim. Mas é muito difícil ser. Nada é *full-time* de fato. Porque você tem de dormir, alimentar os gatos, você tem de ter seus compromissos familiares, etc. Nada é *fulltime*. Mas vocacionalmente eu acabei me concentrando mais e mais na curadoria, porque de fato me fez sentir mais satisfeito. E também foi algo que eu consegui compartilhar com a Mariana. A gente escreveu textos juntos. Textos críticos. Posso dar diversos exemplos. A gente escreveu um longo texto para um site chamado Moving Image Source sobre a “Batalha de Argel”. Que é um filme que a Mariana gosta até mais do que eu. Para o Village Voice uma vez escrevemos sobre a obra do Cassavetes

que é um cineasta que a Mariana gosta muito. Eu também, obviamente. Mas para ela é um dos cineastas preferidos dela. E conseguimos fazer isso com energia e amor. Mas isso não foi algo que conseguimos fazer fulltime, pois é difícil encaixar as agendas para escrever e pesquisar com outra pessoa. Com uma curadoria é diferente, pois vocês podem dividir os trabalhos. Por exemplo, eu escrevo os e-mails e a Mariana faz as legendas. Esse tipo de coisa. E obviamente encontramos as sobreposições em relação a diversas coisas, mas na curadoria você pode ter encontros mais completos com os filmes. E você pode dividir o trabalho de forma mais satisfatória. Então o ato de migrar para a curadoria também foi um ato de trabalhar melhor e passar mais tempo com a Mariana. Que ela também queria. Ao invés de ser crítico e curador ao mesmo tempo, eu acabei virando mais e mais curador de mostras e curador de festivais. Curador de mostras foi sempre em parceria com a Mutual Films. Pedro Costa falou bem: o Chaplin é o pai de nós todos. A Mariana até prefere Keaton e, de certa forma, eu também. Mas escolhemos o nome da empresa que emplacou Chaplin para o mundo porque gostamos do conceito. O conceito de trabalhar em diálogo, de colocar filmes em diálogo e de explicitar a relação de lógica que sempre queremos criar entre filmes e o público. Enquanto curador de festivais você sabe, você não trabalha sozinho. Mas de fato você trabalha muito sozinho, porque você de fato faz o que de fato acontece com você e que você não faz nenhuma decisão sozinho. Você trabalha sozinho, mas você não decide nada sozinho. O que você decide no final na curadoria de festival são suas opiniões e suas palavras e as outras pessoas reagem como elas querem reagir. Então o curador de festival tem muito em comum com o crítico nesse sentido.

Pensando nessas duas curadorias que tu atua, elas são muito diferentes nos seus objetivos. Curadoria em festival é uma seleção, na Mutual é uma partida dada por vocês. Não existe um recorte muitas vezes, vocês podem diminuir e aumentar esse recorte. Então gostaria de entender esse trabalho curatorial em comparação, dessa tua experiência com festival e no dia-a-dia no trabalho com a Mariana.

A.C.: Aliás, eu vou só esclarecer-explicitar algumas coisas. Primeiro, eu vou dizer, eu sei que você ofereceu para essa conversa ser em inglês, eu agradeço, mas prefiro falar em português para continuar me treinando, mas se você quiser falar em inglês você pode. Eu vou falar em português e se você acha que eu não sou compreensível em algum momento, me avisa.

Bom, eu só vou dar uma pequena explicação da minha trajetória na curadoria no Brasil rapidamente. Inclusive os motivos de porque eu saí de toda organização, pois acho que são importantes. Primeiro, um detalhe importante a respeito do trabalho que eu e a Mariana temos é que de fato representa um trabalho nosso. No sentido em que tivemos a boa fortuna de evitar situações com interferência. No nosso trabalho com o Instituto Moreira Salles eles nunca disseram: você não pode mostrar esse filme. Às vezes eles disseram que também estavam pensando em determinado filme e seria elegante, etc etc etc e isso virou uma discussão, mas nós nunca fomos proibidos de exibir alguma ou outra coisa. O feedback a respeito dos nossos textos é sempre o feedback de revisão profissional, pouquíssima coisa de conteúdo. Então é até a maneira em que funciona lá é que nós não temos de mostrar os comprovantes para todo o pagamento como você tem que fazer, por exemplo, se trabalhar numa Caixa Cultural. Obviamente, há uma responsabilidade, há um contrato para assinar. Há um compromisso que você tem de honrar e são bem explicitados. Mas também há uma liberdade dentro disso e também tivemos isso com as mostras que fizemos no Centro Cultural São Paulo e também nas mostras que fizemos e estamos fazendo com o Leonardo [da Cinemateca Capitólio]. A restrição sempre acaba sendo uma restrição orçamentária. E até são soluções por isso. Apoio consular, por exemplo. Nesta mostra de agora [na Capitólio] três das seis sessões tem apoio consular e uma outra sessão é com o próprio acervo da Cinemateca. Então, quatro das seis sessões não contam dentro do nosso orçamento oficialmente. Isso é bom. A arte de escrita eu acho, em muitos casos, principalmente a arte da crítica que acima de tudo é uma arte jornalística. Não é de escrever, mas de editar. Um bom escritor tem que ser um bom editor. Você tem de decidir quais são as mais importantes informações que você tem de comunicar e após decidir isso, você tem de decidir a organização mais sensata para essas informações. Então, você pode dizer que eu escrevo, mas o que faço mais do que isso é pesquisa, editar, escolher e organizar. A escrita é o fio conector por isso tudo. Tudo isso tem a ver com o posicionamento do filme ou dos filmes. Parte da arte da crítica quanto da curadoria é entender que você não está posicionando filme ou projetando filme dentro de um vácuo. Sempre há uma ocasião específica, um contexto específico. Se você for pensar bem a respeito disso, o seu trabalho vai ser mais interessante porque você vai conseguir iluminar dimensões dos filmes de forma mais original. Que acabará sendo mais útil para as pessoas exatamente por serem mais provisórias. Você nunca pode escrever sobre um filme inteiro, nunca pode cobrir um filme inteiro. Então se você comunica uma parte você pode ajudar as

peessoas pensarem sobre o restante de forma mais enviesada. Então a arte da escrita é isso, tanto na crítica como na curadoria, é entender se o momento e a sua ocasião se adequam a isso da forma mais original. Sempre inspirado na própria obra e tomando ela como sua referência principal.

Mas a Mariana estava amiga de alguém que estava amiga da Renata de Almeida, a diretora da Mostra de São Paulo, e Leon Cakoff faleceu acho que no final de 2011. Pois a minha primeira Mostra foi a primeira Mostra sem o Leon. Eu conheci a Renata um ano depois graças à essa relação em comum e eu tive a sorte de receber uma proposta de assistir as submissões. Comecei a assistir e a escrever relatórios, sugerir filmes de fora que quase sempre tinham que ser inscritos para serem considerados. Frequentemente eu entrava em contato com o cineasta e pedia que enviasse o filme e depois entrava em contato com a organizadora de inscrições e pedir a inscrição daquele filme e pedir para eu escrever o relatório para esse filme especificamente para garantir que eu poderia escrever o relatório e não outra pessoa que não conhecia o diretor, etc e tal. Tinha todo um esquema por trás disso, porque tinha que ser assim. Eu corria atrás de filmes que me interessavam, sobre os quais eu tinha curiosidade. Em 2013 eu peguei o contato do Lav Diaz, nunca tinha visto um filme dele e ele tinha um filme, ele tinha um filme, acho que foi Florentina Ubaldo, era o mais recente dele naquele momento. Eu me apresentei como um assistente de programação da Mostra com interesse de ver o filme e ele pediu o número da Mostra pro Fedex e Lav Diaz enviou um pacote com Dvds da obra inteira dele aquele momento. Cada filme foi uns 5 Dvds porque os filmes são tão longos! A Renata então viu esse pacote e disse que faríamos a retrospectiva dele. Simplesmente porque eu tive interesse nos filmes, acabei vendo os filmes e escrevendo tudo sobre. Eu graduei como curador quase por acidente, sem me graduar como curador. Porque no ano seguinte eu já tendo esse gosto queria fazer mais. Organizar outras retrospectivas, etc. Essencialmente foi me falado que você pode ter algumas coisas, mas a Mostra não funciona assim. É um festival sem curadores. Então eu fiz o meu trabalho e depois em 2014 a Renata me perguntou se eu ia voltar, se eu tinha intenção de voltar. Eu perguntei qual seriam as minhas responsabilidades, qual seria o meu papel. E foi avisado “Você sabe, é de ver inscrições. É o de sempre.” E eu senti que eu não poderia continuar assim. Porque seria, ao meu entendimento, seria uma diminuição. Era um momento para eu crescer, tanto em termos de responsabilidades como de visibilidade se eu fosse ficar lá. Inclusive só poderia ser em exclusividade, sem trabalhar

para outros festivais. Não teria nada a longo prazo. Recebi dinheiro, mas exercer uma função criativa seria menos e menos com o tempo e não mais. Então eu saí após 3 anos. E não tenho nenhum problema com a Mostra hoje em dia. Até assisto mais filmes da Mostra do que outras pessoas que conheço.

Venho acompanhando muitos festivais, inclusive nos últimos anos quando um filme que gostei muito foi rejeitado de um. Porque em muitos casos você sabe o que vai acontecer, você pode “smell the tea leaves” dizemos em inglês... sentir o cheiro. Você entende que isso não vai dar certo, mas eu gosto do filme e eu quero vê-lo projetado. Então em muitos casos eu tenho sugerido filmes para a Mostra nos últimos anos. Não diretamente para a Renata, foram um ou dois casos quando um cineasta me pediu para fazer uma apresentação e eu não tive problema com isso. Mas a Mostra é grande o suficiente e eu sei que se eu sugiro para um cineasta ou detentor, produtor entrar em contato com determinadas pessoas, na maior parte dos casos vai dar certo e o filme vai passar na Mostra. E isso é o bom da Mostra porque tem espaço para isso. Mesmo. Especialmente espaço para filmes longos, acima de 3 horas. Muito festival não tem mais, a Mostra continua com esse compromisso e isso é muito legal.

Em 2015, eu fiz uma proposta para o Indie Festival, para uma retrospectiva específica de uma cineasta ucraniana chamada de Kira Muratova e de fato isso é um detalhe interessante. Porque eu fui para Rotterdam por três anos em seguida entre 2012 e 2014 como crítico. Participei em 2012 de um programa que eles têm de formação crítica. Em um ano eles tinham uma retrospectiva da Kira Muratova e me encantei com os filmes e resolvi trazê-los para o Brasil. Então isso foi um momento em que a relação entre a crítica e a curadoria para mim virou bem explícita. Uma atividade surgiu em consequência direta da outra.

Na organização da retrospectiva eu sabia que já tinha sido feito uma grande retrospectiva e que a retrospectiva no Indie seria menor. Então o que eu poderia fazer que seria diferente, particular? E o que eu entendi é que de fato o que foi diferente com a minha presença foi os meus próprios sentimentos pelos filmes e o que eu poderia trazer. Então, nas minhas apresentações e nos meus textos eu sempre tentei trazer a perspectiva mais pessoal possível em relação às obras. Para justamente poder diferenciar a situação da mostra de outras. E quando eu digo pessoal eu não falo confessional. Eu falo mais dessa ideia de que entre outras pessoas acho o Thom Andersen faz muito bem quando ele escreve que começar com suas

próprias perspectivas, sua própria observação fala do que você vê no filme, o que você está vendo sem citar as falas de outras pessoas. Você pode roubar, mas você nunca pode copiar. Você deve roubar, mas você nunca deve copiar. Então, eu tentei formular a minha abordagem dessa mostra a partir da minha própria perspectiva. E uma parte importante disso foram, aliás, as apresentações. Quando eu estava na Mostra eu tive de primeiro brigar e depois pedir permissão para apresentar sessões. A Mostra não tem curadores, então ninguém deve apresentar nenhuma sessão. Eu insisti que não, que algumas sessões precisam ser feitas por motivos específicos. O público precisa saber que não vai ter intervalo para esse filme de 5 horas. O público precisa saber que esse filme vai ser em 3D, etc... enquanto eu estava lá eu também tomei a liberdade de falar outras coisas, pois eu estava lá no palco de qualquer jeito. Mas eu achei essencial trazer essa parte também no Indie. Eles sempre têm os assistentes, mas eu fiz eles aceitarem.

Depois em 2015, eu fiz uma proposta para uma outra retrospectiva. Ou seja, quando eu trabalhei com o Indie eu sugeri alguns filmes para a Francesca, filmes da produção contemporânea e que me interessavam. Mas eu não participei da curadoria da Panorama, de novos filmes. Eu só trabalhei na mostra da Kira. Após 2015, eu fiz uma proposta para uma outra retrospectiva e fui avisado “Agradecemos o seu trabalho, mas não temos orçamento para isso.”. Até foi uma mostra bem barata, mas eles estavam se lamentando e queriam trabalhar com as propostas que tinham. Então eu saí da Mostra, não fui chamado para voltar para o Indie e passou 1 ano em que eu trabalhei sem festivais. Nesse mesmo ano, 2015, eu e a Mariana realizamos nossa primeira mostra juntos. Que de fato começamos a trabalhar em 2012/13, que foi a mostra do cineasta alemão Heinz Emigholz chamada “Arquitetura como autobiografia”. Novamente surgiu a partir de um trabalho crítico e fomos juntos para o Festival de Toronto em 2012 conhecer o festival e escrever textos lá. Eu fiz uma entrevista com o cineasta. O festival foi uma experiência complicada pra gente por diversos motivos. É simplesmente difícil por lá, é muito grande. É muito confuso. Mas fizemos esse contato e a entrevista foi interessante, os filmes foram bem interessantes e trabalhamos com uma amiga nossa na produção. Essa amiga nossa, Mila Zacharias, fez a produção da mostra e eu e a Mariana fizemos a curadoria e escrevemos. Não fomos Mutual Films nesse momento. O nome Mutual Films surgiu só no ano seguinte com a mostra de Thom Andersen, que novamente foi outro cineasta que entrevistei e sobre o qual escrevi e outro trabalho que gostamos. Nessa

mostra fizemos uma parte da produção e por isso formamos a Mutual Films. A Mila tinha outros compromissos e não queria mais trabalhar com produção de mostra. Nossa experiência com ela foi tão boa que acreditamos que seria difícil ter uma experiência tão legal com alguém. Então nós assumimos fazer o nosso próprio trabalho de produção nas mostras subsequentes. Foi no Centro Cultural São Paulo, a mostra dos cineastas argentinos que você conhece, a “Cine Sin Limites”. Fizemos tudo isso sozinhos, mas não fomos sozinhos porque estávamos em dois. Após isso fizemos contato com o Leonardo Bomfim inicialmente para participar numa itinerância. Havia indicado possibilidades de itinerâncias antes com a mostra do Heinz em relação à Sala PF Gastal, em Porto Alegre. Com a do Thom Andersen a itinerância deu certo. O Leonardo cuidou muito bem da mostra, gostamos do trabalho dele. E conseguimos fazer mais coisas com a Cinemateca Capitólio e com ele. Também, de forma itinerante e de forma original, propostas feitas para a Capitólio. Porque um bom programador é como um bom editor. Se você é um escritor e sabe que um editor é legal num determinado veículo, você se sente mais à vontade para propor mais coisas para aquela pessoa. Com o Leonardo é o mesmo, temos uma relação de confiança ali. Então continuamos trabalhando juntos. Fizemos a itinerância da mostra do Heinz no IMS Rio e Thom Andersen também. Os dois se originaram no Centro Cultural São Paulo e depois fizeram itinerância no IMS. Uma pena que o Avellar não está mais vivo, porque ele era uma pessoa exemplar nessa relação entre crítica e curadoria. Realmente um grande cavalheiro. Nos acolheu muito bem.

O IMS São Paulo abriu em 2017 e a Barbara estava lá cuidando do espaço, ela se mudou do Rio para São Paulo. Nós somos grandes cinéfilos e vamos para muitas sessões. E começamos a elaborar propostas originais que começavam em São Paulo já que o IMS tinha agora um espaço em São Paulo. E a Sessão Mutual Films surgiu a partir disso. A Sessão Cinética no IMS foi um filme por mês. Sabe o modelo de filme com debate todo mês. Tivemos a ideia, já que eles estavam fazendo isso... “Vamos nos diferenciar e que tal a gente apresentar 2 filmes a cada 2 meses?” Algo diferente. E eles acharam uma ideia interessante.

Em janeiro de 2017, eu recebi uma proposta novamente de curadoria que surgiu a partir de um trabalho crítico. Eu fui para o Olhar de Cinema como crítico em 2014 e 2015, não fui para a edição de 2016, mas mesmo assim o Antonio Gonzales Jr. lembrou de mim o suficiente para após resolver desconvidar o Gustavo Beck do festival e perderam o trabalho de William Biagioli, que cuidou dos Clássicos e Retrospectiva. Ele queria fazer outras coisas. E aí ele

pensou em mim e me convidou para participar do festival. Eu aceitei. Obviamente nós dois sabemos todas as histórias em torno do Gustavo Beck e tudo que isso implica. Eu quero esclarecer que na época ele era uma pessoa muito importante para mim, cuidou muito bem de mim e tentou em ajudar de muitas formas. Então eu entendi que eu tinha a responsabilidade de falar com ele antes de aceitar esse trabalho com o Olhar. O Gustavo estava muito ok com isso e deixou muito claro pra ele que uma coisa não tinha a ver com outra. Foram decisões distintas. Então eu e o Eduardo Valente integramos uma comissão em 2017.

Eu acabei propondo muita coisa e acabei emplacando várias propostas simplesmente porque não tinha outro jeito. Eduardo estava muito ocupado com Berlim e Antonio muito ocupado com a parte administrativa do festival, então eu não fiz uma proposta de uma retrospectiva, talvez não tivesse uma retrospectiva. Não fiz uma proposta da mostra Foco. Estou exagerando, mas não muito. Novamente, foi uma série de acidentes e outro acidente é que no Olhar a comissão de curadoria de longas-metragens foi de três homens: eu, Eduardo e Antonio. Três homens brancos e um deles gringo. Eu não posso exagerar que eu digo que achei isso muito horrível. Eu realmente fiquei com medo de ser agredido com pedras quando cheguei no festival. Então eu resolvi que para distrair as pessoas desse fato infeliz, eu viraria um palhaço. Eu faria as apresentações mais energéticas possíveis, mas apaixonadas possíveis para distrair as pessoas desse fato potencialmente fatal. Depois eu virei uma celebridade. As pessoas adoraram as minhas apresentações, porque eles não entenderam que eu estava fazendo isso explicitamente para desviar a atenção deles de outra coisa. Foi um ato crítico. Todos estavam elogiando a minha apresentação e eu sempre falei: “Bom, agradeço. Mas se você for sair de uma sessão de cinema falando da última apresentação no início, isso não diz muita coisa sobre o filme. Então tentaremos fazer melhor com os filmes na próxima vez.”

Após aquele ano, de fato, foi chamada uma mulher para a equipe de longas, a Carla Italiano, cujo trabalho você já conhece. Após dois anos foi chamada também Camila Macedo. As duas migraram das equipes de curtas para as de longas. E quando isso aconteceu eu olhei para a Camila, especialmente, e entendi as capacidades dela e senti, bom agora essa equipe não precisa mais de mim e eu posso sair com a consciência tranquila.

No meu terceiro ano no Olhar fizemos uma retrospectiva que contou com os filmes Raúl Ruiz, entre outros cineastas. Provavelmente você já conhece um pouco Raúl Ruiz em diálogos no exílio. Eram filmes do Raúl Ruiz em diálogo com filmes de diretores brasileiros feitos no exterior. Eu essencialmente cuidei da parte de Ruiz e Eduardo da parte brasileira. A Carla fez contraversões pontuais como os filmes de Helena Solberg que participaram da mostra, por exemplo.

É com Ruiz, que sempre foi um dos meus cineastas prediletos, que eu senti que já havia cumprido o meu *checklist* também. Eu não tinha mais o que contribuir. De fato, eu sempre poderia inventar coisas. Sempre poderia desejar coisas. Mas a quantidade de coisas que não me interessaram estava virando cada vez maior do que as coisas que me interessavam. Eu não queria estar lá simplesmente por estar lá. Eu até senti que estava impedindo o progresso e desenvolvimento de outras pessoas, então saí.

Entre outros exemplos, tem obras pontuais do cinema brasileiro contemporâneo que me interessam sim, mas reconheço que o cinema brasileiro, especialmente o cinema brasileiro novo, não é a minha casa e que outras pessoas são bem mais apaixonadas por esse cinema do que eu e podem fazer mais coisas interessantes do que eu possa fazer com isso. Então, de certa forma eu senti que ficou até injusto para eu ficar em um momento em que isso estava virando cada vez mais uma prioridade, tanto para o festival quanto para a cena como um todo com o desmonte. Eu senti que não queria estar mais lá e que não fez sentido para eu estar lá. Eu saí mantendo boas relações com todo mundo e continuo conversando com eles e ajudando eles, especialmente neste ano com a volta ao mundo físico. Achei importante para eu ajudar a orientar a equipe atual por isso. Mas no ano que vêm eu sinto que não preciso mais fazer isso. Você nunca sabe como vai ser o futuro, mas neste momento me sinto bem e sinto que fiz o meu dever. Eu saí sem abandonar. Eu fiz a coisa responsável. Inclusive, você sabe, que no ano passado eu sairia da edição de 2020 e uma pessoa que eu recomendei com força para me substituir foi o Leonardo. E o Leonardo trabalhou lá ano passado e por uma série de acidentes não conseguiu voltar para esse ano. Se ele voltasse para esse ano, eu provavelmente não teria feito contato com o festival. Porque confio no Leonardo o suficiente que ele poderia fazer muita coisa. Mas como ele não tinha condições de voltar e como o Eduardo estaria na França por um grande período, eu senti que seria útil eu ajudar eles um pouco. Quem sabe sobre o

futuro, mas neste momento está tudo bem. Inclusive não anunciei minha saída oficialmente, porque eu não queria criar burburinhos.

Eu posso dizer pra você só mais uma coisa, que na edição de 2020 eu voltei porque eu senti paixão por fazer uma retrospectiva e que não deu certo. Que era de um grande cineasta indiano e que caiu por dificuldades logísticas. Após isso eu tive uma ideia de fazer uma retrospectiva de Márta Mészáros, a cineasta húngara. Não foi confirmada, mas eu acredito que teria acontecido e teria sido realizado uma retrospectiva dela e veio a pandemia. Depois os filmes da Márta entraram no MUBI, então minha consciência está tranquila a respeito disso.

Outro detalhe é que eu tenho feito algumas curadorias virtuais como experimento, mas também para honrar compromissos contratuais. A gente, eu e a Mariana, fez uma sessão online, uma Sessão Mutual Films. Estávamos devendo uma sessão pra eles e tivemos essa ideia de fazer algo online. Eu acabei participando da edição online de 2020 do Olhar. Eu já tinha me comprometido com a edição de 2020 antes de virar online. Então não era justo de eu sair, eu tive de honrar o compromisso. Mas o online não me interessa em si. Porque eu acho que os filmes são para serem vistos em sala. Eu posso contribuir com isso de maneira efetiva. Tem muito conteúdo na internet e sinto que não consigo contribuir muito com isso, com experiências interessantes. Eu sinto que eu consigo contribuir com a sala física, então escolho contribuir com isso por enquanto.

Nas comissões o teu papel era mais de uma coordenação de curadoria? Algo voltado à gestão? Me parece que tinhas um conhecimento do todo ali, mesmo fazendo algumas indicações em alguns momentos, algum direcionamento criativo. Seria isso?

A.C.: Você está falando do Olhar?

Sim, a Mostra não me parece que tinhas autonomia ali.

A Mostra no final das contas é um festival da Renata. Ela quer que seja assim, ela não quer que isso mude. Você pode ter contribuições pontuais boas. Por exemplo, eu acho que Thiago Stivaletti é um ótimo entrevistador, eu acho que ele realmente faz muito bem. E se você for assistir os vídeos de entrevistas com os cineastas que a Mostra postou nos últimos anos,

Thiago faz um trabalho muito cuidadoso e atencioso. Eu tive problemas e desentendimentos com ele quando eu estava lá e me arrependo disso. Nós não nos entendemos bem um ao outro. Mas eu acho que o trabalho do Thiago é realmente muito especial, especificamente em relação a isso. É uma pessoa muito inteligente no geral, mas é um baita entrevistador. Eu quero destacar isso.

A qualidade de projeção da Mostra em diversas salas é muito boa. O que obviamente tem a ver com uma parceria de longa data entre Renata e Adhemar de Oliveira, que surgiu inicialmente entre Adhemar e Cakoff. Mas a Renata se juntou a isso de forma muito fácil e natural. Então ver um filme de qualidade na Mostra é algo relativamente fácil se você já for sabendo um pouco dos filmes. Se você for entrar sem saber nada você vai ter uma experiência bem irregular. Mas se você for estudar a programação e as opções, você vai ter uma experiência bem bacana. Inclusive, obviamente, a retrospectiva de Paulo Rocha no ano passado foi uma grata surpresa.

Bom, em relação ao Olhar de Cinema, o Antônio queria visibilidade. O Olhar é interessante em diversos sentidos. Eu acho que entre os festivais brasileiros que eu vejo e não digo porque trabalhei lá, mas sim foi algo que percebi de antes, é que é o festival brasileiro com maior habilidade de dialogar com o mundo afora. Há limitações e elas mudam todos os anos, mas entre os festivais brasileiros que acontecem anualmente é aquele chama minha atenção nesse sentido.

O que as pessoas não percebem sobre o Olhar é a quantidade de controle que o Antônio de fato tem. E ele quer que as pessoas não percebam isso. Ele acolhe muitas propostas, ele é grato por toda a contribuição. Justamente porque ele quer criar celebridades dentro do contexto do evento. Quando mais famoso eu virar, o quanto mais famoso o Leonardo virar, o quanto mais famosa a Carla virar, mais atenção isso vai chamar pro evento dele. Ele sabe disso. Porque ele sabe disso, ele quer isso, ele deseja isso ao mesmo tempo ele assiste tudo, não há nenhuma autonomia em relação às escolhas curatoriais. Ele tem que aprovar tudo. Nenhum filme entra na programação sem uma conversa com uma equipe antes.

O Olhar é diferente nesse sentido, porque em diversos festivais você tem curadores que essencialmente operam com carta branca. E o Antônio não queria isso. O que não é um problema, é um modelo. É interessante porque cria uma situação em que nenhum filme está

sozinho essencialmente. Caso eu não consiga apresentar um filme eu sei que a Camila também gosta do filme e ela também pode falar bem dele. Nem sempre, mas na maioria dos casos você tinha duas pessoas que podiam apresentar um filme com habilidade.

Inicialmente com três pessoas, foi uma negociação. “Eu deixo esse filme entrar se tu deixar esse filme entrar” Foi muito natural para isso acontecer. Ou seja, você tem filmes que tem consenso e depois de acabar com todos esses filmes o que acontece agora? E nós fomos adultos suficientes para ficar ok. Eduardo especialmente tem essa atitude que ele explicita. Antônio não explicita tanto. Que os filmes não são nossos. Não devemos ser possessivos. Se não entrar, vai entrar em algum outro festival no Brasil. Eduardo por de trás da cortina faz muito isso. Ele envia links para muitas pessoas. Eu também, mas em menor grau. Com uma mudança para quatro e depois para cinco na equipe, isso naturalmente mudou. Foi assim que cada vez mais ficou difícil para um filme entrar na programação sem consenso em algum grau. Em 2017, se uma pessoa realmente gostou de um filme, de um longa-metragem, e foi bem apaixonada, isso já foi suficiente. Já em 2020, você tinha, na maior parte dos casos, três pessoas. Isso acaba mudando a cara da seleção mesmo se for manter a qualidade. Então, o que aconteceu comigo pessoalmente, se eu entendo se é essa a sua pergunta, com essa mudança sim, eu virei mais um gestor do que um criador. Simplesmente sabendo que se todo mundo não for orientado, nós poderemos ficar sem nada. Eu queria sempre trabalhar a favor dos filmes, então em 2017 isso implicou em eu expressar minhas opiniões em voz alta de forma forte. Em 2020 isso significou encorajar colegas para não ter medo de falar. Estou simplificando, mas tinha de ter muito mais manobras logísticas para tudo dar certo. E até acho que a seleção de 2020 foi muito forte entre as seleções que eu participei. Gostei muito. Mas também foi uma situação em que eu falei relativamente pouco a respeito dos filmes em si e mais sobre o que poderíamos fazer como um grupo com eles. Que tinha a ver com a chegada de mais pessoas. Isso é algo que diferencia, óbvio, da organização de mostras.

Acho que a maior falha que mostras encontram, a área em que mostras fracassam mais, é a numa falta de comunicação entre curadoria e produção. A curadoria não sabe o que a produção está fazendo e vice-versa. Então a informação não chega de um lado para o outro. A curadoria não tem informações sobre um filme que vai cair ou pode cair. E a produção não sabe com quem ela está falando. Quando eu estava no olhar eu fiz questão de estar em contato constante com a pessoa que esteve convidando os filmes. Não foi sempre a mesma

pessoa, mudou todos os anos. Mas eu trabalhei muito para deixar essa pessoa orientada. Porque eu sabia que essa pessoa foi uma das mais importantes do festival. Eu fiz muito para auxiliar nessas comunicações. Para garantir que esses filmes não fossem apenas convidados, mas que as negociações correram bem. Eu ajudei muito essa pessoa porque eu sabia que se eu não fizesse isso o meu trabalho seria para nada.

E na minha relação com a Mariana temos um trabalho que é diferente de muitos outros curadores, porque também fazemos nós o trabalho de produção. Por exemplo, eu citei que a Mariana faz as legendas para muitos dos filmes que a gente programa. Isso quando recebemos legendas do Doc Lisboa, por exemplo, ou de outros festivais do Brasil. Então, em muitos casos, não estamos traduzindo do zero, mas quando não estamos traduzindo do zero também temos um cuidado de revisar as legendas. Não é copiar e colar. É preciso ter uma certa atenção, até por questões de timing se for criar cópias legendadas. Mas não tem muitas pessoas que trabalham nos dois lados de curadoria e de produção. Maria k?? que é uma curadora de Belo Horizonte é um ótimo exemplo disso. É alguém que faz muito bem a produção e isso acaba alimentando o trabalho de curadoria dela.

Não é que você faz um trabalho melhor, mas você cria uma relação diferente com o filme. Você entende melhor quem está controlando o filme, quais são as realidades da história do filme, qual a condição da cópia que você vai receber e o que isso significa. Trabalhar na produção muda o seu entendimento da curadoria de forma interessante. E isso é diferente de eu trabalhar num festival, onde tudo fica mais compartimentalizado. Existia a possibilidade, por exemplo, de um curador num festival dizer “Estou aqui só pelos filmes. Estou aqui inclusive só por alguns filmes”. Numa mostra não existe essa opção, você tem de agir de outra forma.

Nas Mostra de São Paulo e nos festivais é uma forma de prestação de serviço. E com vocês dois o escopo é mais alargado e o papel do curador também. Parece flertar com a curadoria em artes, no sentido desse cuidado com o filme em si, a cópia. Vocês vão alargando o cuidado até na produção que o curador nas artes muitas vezes tem essa responsabilidade.

A.C.: Uma anedota interessante nesse sentido. Quando estávamos fazendo a mostra do Heinz os filmes vieram em película graças ao Goethe Institut que ajudou com uma mala diplomática. Muitos dos filmes, alguns foram digitais, mas vários foram em película. O Heiz fez muitos dos filmes com janela 1.33, aquela quadrada. E como foi nossa primeira mostra e, de fato, não

chegamos a perguntar, quais projetores que o Centro Cultural São Paulo tinha. Então começou um filme do Heinz e foi projetado num 1.66, tinha parte das margens cortadas. Mila, nossa produtora, foi do campo das artes visuais. Essa foi a primeira mostra de cinema dela e ela ficou horrorizada. Ela disse que nunca faria isso numa exposição. Então ela fez questão de alugar uma lente, achar espaço no orçamento para isso e trocar a lente do projetor de 35mm para o período da mostra, para projetar os filmes de forma correta. Por muitos anos o CCBB fez isso, assistir filmes de Kiarostami em 1.33. Tinham planos dentro de um carro e não conseguia ver as cabeças. Então sempre que eu tive contato com curadores de uma mostra no CCBB eu sabia que era para projetar filmes em película, eu sugeria para eles: “Olha, vocês podem investigar isso.” Quando a mostra de Renoir aconteceu no CCBB eles conseguiram alugar uma lente 1.33 para instalar essa lente para o projetor na sala durante o período da mostra. Depois o CCBB voltou a ter suas lentes normais de 1.66, 1.85 e 1.35. Mas exatamente as pessoas que trabalham com cinema e vem do campo, da academia, do campo acadêmico, da literatura então, eles não pensam na questão visual nesse sentido. E Mila foi muito útil nisso. É algo útil para pensar. Eu mesmo tive de descobrir isso. De fato, você não pensa a respeito, mas obviamente na Cinemateca Portuguesa e Brasileira, se tem um cuidado com isso. Mas nem todos os lugares tem.

Quais são os teus critérios, processos pessoais como curador? Consigo enxergar muito no teu trabalho e nas escolhas de vocês, de ampliação de repertório, de preocupação de acessibilidade a filmes que não chegariam ao Brasil. Mas além disso, teria algo mais? São corretas essas conclusões que tiro? O que te move na busca por esses filmes?

A.C.: Em 90% dos casos ou quando eu e a Mariana estamos trabalhando juntos ou quando eu estou trabalhando sozinho, são casos de filmes que realmente gostamos muito e queremos muito exhibir movidos pela paixão. E em nos outros casos são filmes que simplesmente, mesmo se tivermos questões a respeito deles, são importantes demais para não mostrar. São filmes que tem que ser mostrados. O que essas duas situações têm em comum é um sentido de abordagem. Junto disso vem o contexto. Primeiro o contexto de trabalhar em parcerias. Tem muitos filmes que gosto e espero exhibir, mas a Mariana não gosta, não viu, não conhece ainda e vice-versa. Então, não chegou o momento para esses filmes. No Olhar, por exemplo, tem filmes que eu gostei muito e as outras pessoas não compraram. Foram rejeitados. Então tinha de encontrar outra forma. Inclusive em pelo menos dois casos, três filmes que acabaram

passando dentro da Sessão Mutual Films. Houve casos de longas experimentais, aguardamos a janela de festivais desses filmes passar e então ok, podemos fazer as estreias brasileiras dessas obras. Mas também tem a ver com o contexto, um exemplo óbvio sendo a Sessão Mutual Films e a proposta da sessão. Se vamos passar um filme tem de achar outro filme para passar junto e vice-versa. Podemos gostar muito de um filme, mas se não conseguimos encontrar uma combinação certa o filme não vai passar. Então tudo depende do contexto. Contexto formado por gosto, mas não ditado pelo gosto.

Não é meramente um capricho pessoal.

A.C.: Exatamente. Se você faz isso corre o risco das pessoas não se interessarem, porque elas podem entender somente porque você gosta. Então é uma brincadeira sua que não tem nada a ver comigo. O que você tem de fazer é aquela frase famosa: “Criticism is the art of justify one's own taste”, a crítica é a arte de justificar seu próprio gosto. E a curadoria também é assim. As pessoas têm que acreditar que há algo por trás disso. Então, por exemplo, se alguém morreu, se há um centenário de algum filme, se há uma nova restauração de um filme no mundo. São todas ocasiões para mostrar aquele filme naquele momento e você pode mostrar outros filmes em outros momentos e você até pode até mostrar esse mesmo filme em outro momento, mas não ganharia o mesmo destaque que vai ganhar se você for mostrar agora neste momento histórico.

Obviamente, em um caso de uma sessão dupla, questões de duração entram no jogo. Nós nunca eliminamos um filme por ser entre aspas longo demais. Mas sabemos muito bem que se você for passar um filme de 3 ou 4h dificulta de exibir um outro filme em diálogo direto com ele no mesmo dia. Isso conforme suas escolhas. Mas também há questões de tom. Se você for mostrar um filme muito pesado é interessante mostrar um filme leve junto dele, para trazer contraste. Se você for mostrar um filme preto e branco, você pode mostrar outro filme preto e branco, mas talvez um colorido, para trazer uma relação. Se você for mostrar, dando como um exemplo, um filme de uma diretora, não há nada de errado em mostrar um filme dirigido por um homem junto desse filme. É mais interessante abrir do que fechar, quando possível. Obviamente, há pessoas que dizem que tudo isso é fechado. Às vezes usam uma palavra: elitista. Mas isso ao meu ver não tem nada a ver com os filmes na maior parte dos casos. É mais a ver como os filmes são empacotados. Não é um filme experimental que existe

para fazer você se sentir ignorante, para te desrespeitar. De fato, é Hollywood que está desrespeitando a sua inteligência. É Hollywood que está te tratando com desrespeito. Eles simplesmente têm o dinheiro para demonizar a oposição. Então, tentamos ir contra isso. Se um filme já passou em São Paulo ou no Brasil, automaticamente se torna menos interessante para nós. Mas isso não é uma regra.

Eu sei que tem uma reputação que eu e a Mariana somos “programadores experimentais”. Isso pode ser aplicado de forma pejorativa, para dizer que nós só nos interessamos no cinema experimental. E talvez um cinema menos relevante para a grande massa. Acabamos programando muitos filmes explicitamente experimentais, porque não passam no Brasil e queremos vê-los projetados. Mas se você for simplesmente olhar para o nosso currículo, você vai ver que a gente já programou muitos filmes narrativos, documentários de abordagem bem acessível, muitos filmes “de grande comunicabilidade”. Inclusive, filmes que são chamados de “filmes experimentais” e que são de grande comunicação. Então eu rejeito a ideia de ser um programador experimental nesse sentido. Mas eu abraço e acho que nós dois abraçamos a ideia de ser programadores experimentais por querer fazer algo diferente a cada vez. Porque sabemos que vai ser interessante para nós, para manter o cérebro ativo, o coração ativo e também para nosso público. Nossos espectadores cada vez mais, mas também, com a idade chegamos a ter um público regular, um público fiel. E que eles já têm a expectativa disso. Eles querem isso. Todo filme tem um público. É a sua responsabilidade em seu trabalho com o filme, seja qual for o seu papel, se você trabalha com o filme seja na crítica, na curadoria, na produção, na publicidade, etc, mesmo se você for o próprio cineasta, é seu trabalho ajudar esse filme encontrar seu lugar no mundo. Se você mostrar qualquer filme, você vai ter algum tipo de público, alguma espécie de público. As pessoas vão querer, seja lá qual for o filme. O desafio se torna, como achar maneiras criativas de apresentá-lo. Isso é o legal de trabalhar com pessoas em que você confia. Porque vocês conseguem revisar um ao outro. Não adianta achar soluções que são melhores se você estiver trabalhando sozinho.

Tem uma sessão que vocês fizeram que tem o filme da Chantal Akerman e outro de Kidlat Tahimik. E acho interessante nesse pequeno núcleo que vocês criam, a Chantal é muito interessante por instigar quem já conhece ela. Assistir o *News From Home* na tela. Para mim foi interessante, pois eu não conhecia o outro cineasta, do filme que acompanha essa sessão. Então a possibilidade de conhecer outro cineasta puxado por outro que instiga, que

já conheço. E um contexto para aqueles cineastas, um entrelaçamento que vocês criam e que não imaginaria colocá-los lado a lado. É de saber provocar, puxar o espectador. É posição de dar parcialmente o que ele quer, mas dar o que ele nem sabe que quer.

A.C.: Algo que me surpreendeu na preparação dessa sessão foi o número de pessoas que já conheciam o *News from Home* e isso ajudou para chamar a atenção ao filme do Kidlat Tahimik. Porque isso acontece às vezes também. Se você for programar um filme experimental junto de um filme mais conhecido. Você acaba ganhando público para o filme que você não teria. E você acaba tirando o preconceito das pessoas. O ideal é os filmes ajudarem um ao outro. Isso também já aconteceu e continua acontecendo, de certa forma, no Olhar de Cinema com as determinadas mostras que eles têm. É legal para os filmes chamarem atenção para outros. Mas também de gesto crítico, o ato de colocar dois filmes juntos ilumina as qualidades deles. O fato de *Pesadelo Perfumado* [de Kidlat Tahimik] ser uma comédia e as determinadas maneiras em que ele faz comédia me fez enxergar melhor a comédia em *News From Home*. Um certo desespero nas cartas da mãe e a maneira em que Chantal lê essas cartas me ajudou a ver a comédia em *News from Home*. E também os trabalhos de passagens em *News from Home* me ajudaram a perceber melhor o trabalho com a passagem em *Pesadelo Perfumado*. Então, no ideal, os dois filmes devem iluminar qualidades um do outro que não são necessariamente tão perceptíveis se passarem sozinhos. E também, por isso, é importante não ter um desequilíbrio grande demais entre a qualidade dos filmes. É perigoso passar um filme que é muito melhor que o outro, porque os dois vão acabar sofrendo por isso. O pior que vai acabar ainda mais pior e o melhor porque vai para ser mais monolítico e por isso menos interessante para o público quanto por uma perspectiva crítica. Com uma faca cega você não consegue cortar bem. Então é importante escolher filmes que são de qualidade e que tenham qualidades complementares.

Há exemplos num trabalhar em grupo, obviamente quando você trabalha em um festival vai acontecer que você vai gostar mais de alguns filmes e seus colegas de vão gostar mais de outros filmes. O que acontece quando eu e a Mariana estamos organizando a Sessão Mutual Filmes, por exemplo, é algo que não é muito evidente no começo, mas algo que acaba se revelando no decorrer da proposição da sessão em que a gente percebe que ela gosta mais de um dos filmes e eu gosto mais do outro. E achamos formas de nos encontrarmos. Isso é muito iluminador quando acontece, porque torna um certo desafio. Como é que podemos

apoiar os filmes nós os dois? E a solução mais imediata é garantir que os dois são pelo menos bons. E os dois têm qualidades atraentes para cada um de nós. Novamente, num gesto crítico você tem que achar o que te interessa no filme, seja lá o que for o filme, e tentar comunicar o seu interesse para o mundo. Muitas vezes você sabe o que interessa um crítico em um filme. É algo que não é bom, algo às vezes mau. Às vezes é a própria maldade no filme que precisa ser denunciada. Mas também o que é interessante é uma série de questões extratextuais que o filme levanta. Então, o que te interessa mais no filme é a maneira em que o filme te leva para discutir coisas mundo afora. E de certa forma, a curadoria também funciona assim. Algo que o ato de colocar filmes juntos e trabalhar com outras pessoas, especialmente pessoas em que você confia, ajuda a esclarecer. Eu acrescento a qualificação de pessoas em que você confia, porque quando você está trabalhando com pessoas em que você não confia, você acaba se preocupando mais em cobrir o território do outro, compensar pelos defeitos do outro. Num determinado contexto, determinada ocasião, quando criei uma relação de confiança tornou tudo mais livre nesse sentido.

Às vezes existe uma curadoria interna dentro do texto crítico. E talvez exista um pouco de texto na curadoria?

A.C.: É muito importante ser conciso para não perder o tempo das pessoas. E nisso de ser conciso é essencial trazer seus interesses primários para o primeiro plano. E isso é algo que a crítica e a curadoria têm em comum. É algo que tem de ser muito estratégico neste tempo. É ali que eu acho que uma arte se encontra na outra. Estou falando de forma literal e também séria.

E sempre quando eu vou enviar um texto após terminar o meu trabalho com o texto, quando eu acho que a única coisa que falta é o próprio envio, eu gosto de tirar uma pausa, sair para fazer uma pequena caminhada, almoçar, ir ao banheiro, porque eu acabo pensando em algo. Então, é útil ter espaço para concentrar, mas também é muito interessante para, em determinados momentos, de liberar a mente e propositalmente quebrar a sua concentração. Porque assim você abre espaço para novas ideias entrarem. Isso é muito legal. Você não pode fazer isso sempre, tem que enviar os textos em determinado momento. Inclusive para poder acabar com eles. E nesse sentido os prazos são bastante úteis, porque você pode dizer “Sim,

não tive escolha.”. É muito legal quando a gente pode se levar. “Eu poderia melhor se tiver mais tempo, mas eu não tive, então tenho que ir fazer outras coisas.”

Uma coisa sobre dinheiro, a minha perspectiva. Uma coisa que os curadores e os críticos tem em comum é uma condição precária. Mas devemos sempre lembrar que a situação dos próprios cineastas é bem mais precária. Bem mais. Você sabe que, por exemplo, muitos festivais de cinema não pagam *fees*, então passam os filmes porque “é bom para os filmes passarem numa mostra competitiva, então não devemos pagar nada”. Então a crítica, a presença da crítica, acaba sendo extremamente útil para um filme. Porque isso é a recompensa. E, novamente, a crítica nestes casos pode ser uma postagem no Facebook, pode ser uma colagem de imagens que alguém faz do filme. Pode até ser uma dica de um curador. Se você for escrever um parágrafo sobre um filme que você programou e postar esse parágrafo nas redes, isso acaba sendo a única cobertura do filme que sai do festival. Ainda assim e ainda mais, isso é um gesto crítico que acaba sendo útil para o filme. Porque o cineasta pode apontar para isso e mostrar para o mundo e se sentir menos sozinho, menos desesperado. Porque, pelo menos, uma pessoa mostrou entusiasmo. Então tudo começa com o curador.

Você sabe que eu e o Eduardo [Valente] somos pessoas bem diferentes em diversas formas. Com sensibilidades diferentes, mas nos alinhamos em muitas coisas. Temos um profundo respeito mútuo e conseguimos trabalhar juntos a partir disso. E ele sempre diz que nós somos os primeiros espectadores. Que dentro do contexto do festival, sim. Dentro do mundo, não. Mas dentro de um determinado contexto, sim. Então, quando você for levar em conta o quão ruim é a vida de um cineasta e as vidas das pessoas que trabalham nos filmes, frente à circulação da obra, recepção da obra e etc. Os problemas que os críticos e os curadores enfrentam parecem menores. Sempre tem que ter essa perspectiva. E justamente por isso se um cineasta investe o seu próprio dinheiro no filme e acaba com prejuízo. Porque é um problema tão grande assim para eu escrever um texto de 400 palavras e não ser pago por isso? É um gesto. Você tem que entender a sua própria posição. Seu tempo é importante, você tem que se levar a sério. Tem que dar o seu próprio tempo. Mas uma coisa que eu queria citar sobre a relação entre a crítica e curadoria, o Eduardo insistiu quando estávamos trabalhando no Olhar para todas as sinopses serem originais, escritas pelos próprios curadores. O que nem sempre é feito nos festivais. Inclusive quando eu fui para o festival como jurado, antes de

trabalhar para o Olhar, eu abri um catálogo, li uma sinopse de um filme e percebi que a sinopse foi algo que eu tinha escrito num texto crítico e eu não fui creditado. A própria distribuidora do filme tirou algumas frases minhas de uma crítica e utilizou isso como sinopse oficial do filme. Isso acontece. Então, geralmente o que acontece nos festivais por simples questões de tempo e descuidado, mas primariamente de tempo, é que as descrições dos filmes nos catálogos são enviadas pelos próprios distribuidores ou cineastas. Eduardo insistiu para que nós mesmos escrevêssemos as sinopses e que isso seria uma ajuda para os filmes, pois isso garantiria, pelo menos, uma cobertura. Foi um gesto crítico que achei legal. Inicialmente, nos primeiros anos, combinamos não ter os nomes dos curadores ao lado das sinopses, mas decidimos que seria bom ter a assinatura, por assim dizer, para comprovar que essas escritas vieram, de fato, do festival. Inicialmente eu não queria assinar as sinopses, porque eu queria que os filmes pertencessem a todos nós. Queria que o público entendesse que era um filme do festival e não um filme meu, do Eduardo ou da Carla. Mas eventualmente chegamos a assinar as sinopses como lógica de que foi feita por um representante do festival.

Mas eu queria dizer o seguinte: antes um dos meus diversos trabalhos como freelancer foi, por um período de anos, escrever para uma publicação chamada The L Magazine e The Brooklyn Magazine, escrevendo sobre filmes de repertório. Isso foi nos tempos do impresso, então você tinha que produzir matérias curtas ao invés da internet. Então eu tive o hábito que eu literalmente treinei, porque eu tive que fazer todas as semanas, de escrever sobre um filme entre 100 e 200 palavras. Foi um trabalho crítico e o hábito de fazer isso me ajudou bastante na escrita de sinopse de catálogos, que foram até um pouco menores em termos de caracteres. Então entrar no hábito de ser conciso é algo que acaba, enquanto crítico, virando muito útil quando você trabalha como curador. Inclusive porque o tempo da ciência. Não somente na escrita, mas também quando você está apresentando uma sessão você tem que lembrar que tem uma outra sessão acontecendo minutos depois. Você não quer falar demais porque talvez as pessoas vão perder o filme seguinte que fica a 12 minutos a pé de distância. Então você tem que planejar bem o que você vai dizer para facilitar o fluxo humano. Você não quer desperdiçar o tempo de ninguém. Você quer valorizar esse tempo. Tem que fazer um trabalho fundamentalmente de respeito sempre para o espectador. Tem que mostrar para o espectador que tem um cinema que valoriza sua participação e seu trabalho e que está presente ali com você. Tanto numa crítica quanto numa curadoria.

Em vários momentos lidamos como programador e curador e fica nesse uso que diferencia. Alguns dizem que não se veem como curadores, mas sim programadores. Tu me parece que se denomina curador. Queria saber a tua perspectiva sobre esses dois lugares e para onde eles vão.

A.C.: Acho que fundamentalmente é olhar para o seu próprio umbigo e se você gastar muito tempo nisso você vai perder de vista o público. Então é perigoso entrar nessa questão, porque afinal não acho relevante. Com isso dito, eu acho que simplesmente qual a diferença entre um crítico e um resenhista? Um resenhista é alguém com um lugar fixo, um trabalho fixo e tem uma coluna ou espaço dele e tem que preencher esse espaço todas as semanas, por exemplo. Um crítico pode ser um resenhista. Um crítico pode fazer isso. Mas um crítico também tem a capacidade de fabular e criar seus próprios enquadramentos. E acho que a diferença entre programador e curador talvez possa ser percebido assim também. Aliás, isso não é uma ideia minha. Isso é algo que o Jonathan Rosenbaum me escreveu uma vez e mais de uma vez, inclusive, sobre a diferença entre um resenhista e um crítico. O crítico pode ser um resenhista, mas também é algo que pode trabalhar com outras formas e espaços. E o programador e curador é essencialmente isso para mim. Um programador preenche determinados buracos que são pré-estabelecidos e um curador pode fazer isso e outras coisas também.

No Brasil tem também muitos críticos que preferem, por uma questão de insegurança, se denominarem comentarista de cinema, que é o *reviewer*. E é interessante como os curadores no Brasil também tem esse receio de se chamar curador. E, claro, vai da concepção de cada um.

A.C.: Ao final acho que a distinção que importa mais é a de trabalho interessante ou desinteressante. Que tem muito a ver com trabalho interessado ou desinteressado. São as diversas categorias que você quer aplicar do que a distinção.

Carol Almeida (6 de maio de 2022 e 20 de maio 2022)

Carol, queria começar sabendo um pouco da tua trajetória profissional e entender em que momento ela chega na crítica de cinema.

Carol Almeida: Vamos lá do começo. Eu entrei na graduação em 1996, então já faz um bom tempo. Entrei em Comunicação/Jornalismo porque tem uma coisa interessante nessa época. Estamos em 1996, as graduações em cinema de fato começam a aparecer a partir de 2003, que é quando fora a Faculdade de Cinema da USP e da Federal Fluminense (UFF), enfim, e depois um pouquinho da UnB, era isso. Não havia graduação de cinema no Brasil. É um campo que se abre depois da primeira gestão do governo Lula. Então em 1996 não tinha graduação de cinema aqui. E o jornalismo era muito um desses cursos que as pessoas que gostavam, se aproximavam do campo, iam parar lá. Me graduei em jornalismo em 2000 e meu primeiro contato com, não era exatamente uma crítica de cinema, mas um exercício de fazer jornalismo a partir do cinema foi ainda durante a época faculdade quando eu estagiei na TV Universitária daqui de Pernambuco. E naquela época havia um programa chamado Cinema 11. E no Cinema 11 era isso, a gente fazia de tudo: reportagem, quadros sobre mitos e estrelas do cinema, reportagem sobre cinema local. Aquela era uma época de locadora, então a gente fazia muita matéria em locadora de filmes.

E aí ainda durante a faculdade eu comecei a estagiar num jornal diário. Uma época em que os jornais importavam de fato. E comecei a trabalhar nesse jornal diário que se chamava, que se chama Jornal do Comércio. E no jornal eu entrei para trabalhar num caderno cultural. Então, sempre trabalhei com jornalismo cultural. Quando eu comecei a trabalhar no jornal eu não trabalhava diretamente com cinema, ainda que eu escrevesse sobre cinema de vez em quando, quando havia alguma brecha. Porque na época que eu entrei, o crítico de cinema do jornal era o Kléber Mendonça Filho. Então ele que pegava a maior parte mesmo das críticas. Eu pegava as brechas do que o Kléber não fazia. Enfim, eu trabalhava mais com quadrinhos, que sempre foi uma coisa que me interessou muito. Até hoje eu escrevo e leio sobre quadrinhos. E cinema eu fazia nessas brechas. Aí, enfim, eu passei 10 anos nesse jornal. Foi um bom tempo da minha vida que passei lá. Já no final, era o momento que o Kléber era mais realizador do que crítico de cinema. Ele já começava a circular nos festivais e começava, por

isso, a deixar de escrever sobre algumas coisas. E aí eu comecei a escrever um pouco mais sobre cinema.

Eu saio do Recife em 2009 e vou para São Paulo, também trabalhar com jornalismo cultural e também trabalhar escrevendo sobre cinema. Aí já diretamente fazendo crítica mesmo. Quando eu fui para São Paulo eu trabalhei primeiro no portal Terra. E no Terra a gente tinha essa liberdade de poder escrever e fazer críticas mesmo. E para além da crítica fazer matérias que, enfim, chamassem algum tipo de atenção, rendesse clique, essas coisas de portal. Mas foi um momento que havia já uma rotina. Ir para cabine de cinemas, assistir aos filmes, lançamentos, mais paralelos e que não eram do grande mercado. Então já havia essa rotina de frequentar essas cabines de cinema. Aí trabalhei em outros lugares em São Paulo. Trabalhei na Editora Globo, numa revista chamada Monet. Na época, não sei se tem ainda, acho que ainda tem, é uma revista para assinantes de tv por assinatura. E também escrevendo sobre cinema. O contato foi muito nesse lugar.

Durante o meu tempo no Jornal do Comércio aqui no Recife, eu tinha feito um mestrado em Comunicação que não era em cinema. Era um mestrado sobre mídia ativista. Como, enfim, a mídia ativista se tornava um jornalismo de ação. Quando eu fiz o mestrado, a graduação de cinema estava começando a existir na Universidade Federal de Pernambuco. Então era uma coisa muito nova ainda. Pensar na pós-graduação em cinema ainda era muito incipiente aqui. Aí quando eu vou para São Paulo, a graduação se torna mais forte aqui e a pós-graduação na área de Estética, que aí sim lidava diretamente com o cinema, vai ficando um projeto mais sólido. E em São Paulo, depois de 5 ou 6 anos. Eu passei 6 anos em São Paulo, mas depois de 5 anos eu já entendi que, enfim, frequentando festivais, entendendo o que estava acontecendo particularmente no cinema brasileiro, que era o que me interessava naquele momento eu disse “Não, agora eu quero fazer o doutorado em cinema. Quero pesquisar, me envolver, ter um repertório crítico e teórico que me forneça algumas ferramentas para pensar melhor sobre algumas coisas que eu estou sentindo com esse cinema brasileiro.” E aí foi quando eu voltei para o Recife e passei no doutorado. Isso foi em 2015 ou 2016. Eu terminei o doutorado em 2020, então foram 4 anos.

E aí sim, no doutorado a minha pesquisa foi efetivamente só com cinema, particularmente com cinema brasileiro contemporâneo. É um doutorado que tem, digamos assim, um corpus

muito panorâmico desse cinema. É uma relação que eu faço entre alguns longas e médias-metragens e uma certa condição de mal-estar das pessoas com centros urbanos. Com projetos de cidades que se tornaram muito asfixiantes durante esse período. Enfim, a gente tem toda uma trajetória e um debate sobre um direito à cidade como uma nova fronteira da luta de classes. Uma nova fronteira anti-capitalista, justamente a luta pelo direito às cidades. E o cinema brasileiro, como várias outras manifestações artísticas que aconteceram na década de 2010, refletia muito essa angústia do direito às cidades. Então foram vários filmes que surgiram de ficção, documentário, filmes híbridos que muito diretamente ou tangencialmente trabalharam com isso. Então foi muito assim, uma tese muito panorâmica nesse sentido. Resumindo a trajetória profissional, digamos assim, na minha ligação com o cinema, em breves palavras é mais ou menos isso.

Ah, calma, tem outros detalhes. Durante o doutorado, e aí tem uma curiosidade que tem a ver também com o trabalho da curadoria. No meu doutorado a grande força da tese não é exatamente o corpus em si, os filmes em particular, mas a metodologia que eu trago na tese. Que é uma aposta metodológica, de fazer, de colocar filmes que não teriam absolutamente nada em comum, mas a partir de alguns gestos que esses filmes trazem eu consigo fazer eles se aproximarem. E desses gestos eu abro os filmes e aí eu faço uma aposta metodológica de criar algumas constelações de filmes a partir dessas intensidades que eles aglutinam. Isso já começava a ter a ver com o exercício de curadoria que eu passo a fazer mais efetivamente a partir de 2017 quando eu entro para a equipe do Olhar de Cinema. É quando eu sou convidada a participar dessa equipe fazendo curadoria de curtas-metragens que é uma coisa que até hoje eu faço e gosto muito de fazer. E o exercício de curadoria era muito isso, um exercício de tentar criar relações entre os filmes. Que relações possíveis a gente consegue criar entre esses filmes? O que a gente quer dizer com cada uma dessas sessões que a gente elabora? Então, tinha muito a ver com essa aposta metodológica que eu estava fazendo durante a tese, de fazer, criar, enfim, possibilitar diálogos entre filmes que talvez não conversassem tão diretamente se a gente fosse juntar eles por parâmetros como temática, por parâmetros como autoria. Nada disso me interessava. Me interessava outras relações que esses filmes poderiam ter. E aí eu acho que foi muito casado com esse meu processo de trabalhar com curadoria, curadoria em equipe, curadoria com outras pessoas.

Falastes muito da tua trajetória na crítica. Na crítica o teu trabalho iniciou no impresso, partiu depois pro digital. Fizestes todo o caminhar, todos os suportes possíveis...

C.A.: Eu fiz jornal diário, fiz portal diário, fiz revista mensal. Eu fui em vários lugares diferentes.

Eu acho muito interessante a tua trajetória por ser uma crítica de cinema que foi paga para produzir. O que não é muito o padrão do que a gente vê. É a visão de trabalho ou de ocupação e a crítica às vezes acaba sendo uma ocupação. Nesse andar teu, e usando até da tua trajetória, existe sempre uma pergunta que bate na porta da crítica de cinema que é uma possível crise. A gente vive uma crise agora, essa crise já vem de muito tempo? A gente passou por situações diversas como a internet. E queria saber se tu enxergas essa crise, existe uma crise da crítica de cinema?

C.A.: Eu não acho que existe especificamente uma crise da crítica de cinema. Eu acho que existe várias crises, digamos assim e se assim podemos chamar. Existe a crise, obviamente, do jornalismo impresso que durante muito tempo foi o lugar da crítica de cinema. Historicamente é o lugar da crítica de cinema. Os cadernos culturais já não mais existem, praticamente. Esse caderno, por exemplo, onde eu trabalhei ele foi de fato eliminado. Ele virou um caderno que era esportes, entretenimento, uma miscelânea de coisas. Não existe mais. Então, não é exatamente uma crise. É uma alteração do controle de quem, enfim, passa e repassa as informações. É interessante que tem isso, o acompanhar a trajetória das alterações da mídia de massa. Tem um momento que a internet chega no mundo e há um entusiasmo muito genuíno. E acho que fazia sentido aquele entusiasmo. Das pessoas acharem “Ok, agora não existem mais os grandes centros que detém a comunicação. Todo mundo agora pode criar conteúdo e todo mundo pode ser o seu próprio jornal.” O surgimento de blogs foi muito nessa linha aí. E aí eu acho que esse momento talvez esteja sendo, de alguma forma, resgatado agora. Acho que a gente está tendo um retorno desse lugar, não é exatamente o blog em si, mas um retorno de dizer “Existem lugares, sites de cinema que a gente está criando aqui que são sites sérios, que tentam lidar com isso de uma maneira séria.” Porque assim, a crítica de cinema em si, se a gente for pensar nessa crítica que recebe para fazer cinema, ela praticamente já não mais existe. Nesses moldes de jornalismo empresarial, que eu chamo. Eu estava vendo até uma entrevista com Neusinha, uma jornalista que muita gente conhece e que é crítica de cinema. Por exemplo, hoje eu não frequento mais essas cabines de cinema,

mas eu sei que Neusa frequenta. E ela falando da quantidade de influencers que estão sendo chamados para essas cabines. Gente que não tem nenhuma formação em linguagem cinematográfica ou ao mesmo de uma maneira mais geral, de leitura crítica do mundo. Você está ali para vender um produto, fazer um unboxing de alguma coisa. E é isso o que essas pessoas fazem. E tem uma outra coisa em paralelo a isso, que é a própria alteração da dinâmica do mercado. Essa semana o Twitter nos Estados Unidos estava abaladíssimo porque alguém fez um print da quantidade de sessões desse novo filme do universo Marvel, naquelas famosas salas da AMC nos Estados Unidos. E hello, isso está acontecendo no resto do mundo há muito tempo. Esse monopólio dessas grandes empresas. Aí você vê o próprio cinema, a própria indústria de cinema de Hollywood, que sempre foi lida como “A Indústria de Cinema”. É uma autofagia, ela tá se engolindo e tá se destruindo nesse processo. Então acho que tem duas coisas paralelas. Porque esses filmes não precisam de crítica. De fato, não interessa a crítica desses filmes. É um outro campo. É você vender um produto que vai vender boneco, que vai vender uma série de outros produtos que eles chamam de transmídia e que não faz nem sentido você lidar com isso como um elemento passível de ser criticado. Isso não interessa mais. Então eu acho que tem essas duas coisas que correm em paralelo. Eu não sou dessas pessoas “Ai então o cinema morreu”. Porque o cinema morreu várias vezes já. Tem trinta milhões de mortes do cinema identificadas no cinema ao longo da história. Não morre, não é assim que as coisas acontecem. Agora, a crítica de cinema, essa que tradicionalmente era lida como os jornalistas que são pagos por meios de imprensa, que tem dinheiro, porque tem uma empresa por trás disso. Isso realmente se altera. Porque a gente não tem mais essa quantidade de empresas custeando o pensamento crítico de um modo geral. Não só para a crítica de cinema, mas para qualquer outro campo das artes ou da política e tal. Acho que tem sim uma crise no jornalismo. Aí sim! Eu acho que é preciso que as faculdades de jornalismo, as graduações de jornalismo revejam sua grade curricular, porque eu acho que está tudo errado ali.

Agora falando do aspecto positivo dessa história toda. Eu acho que hoje, talvez até por essas dinâmicas de redes sociais e todo mundo quer ter uma opinião sobre as coisas, de um jeito ou de outro as pessoas são forçadas. Isso é uma coisa legal da crítica de cinema, que na hora que você escreve um texto sobre um filme, você revê o filme. E na hora que você se sente obrigado a escrever um texto um pouquinho maior sobre aquele filme, você vê coisas que não

tinha visto. E começa a entrar um processo de pensamento que não se dá no tempo da fruição do filme, mas se estende. E um dos grandes papéis da crítica é você possibilitar com que o filme se estenda no tempo, positiva ou negativamente. Eu acho que a régua nunca é da bilheteria, do sucesso de público. Mas é a capacidade que esse filme tem em sobreviver a esse tempo como um motivo de debate. E o debate pode ser positivo ou pode ser negativo também. Então, eu acho que quando as pessoas, por exemplo, entram em redes sociais como o Letterboxd e que eu não tenho porque sou completamente avessa a colocar estrelinhas para um filme e jamais seria capaz de fazer isso, mas eu acho que tem uma coisa interessante e positiva no Letterboxd que é isso, na hora que você para pra escrever sobre alguma coisa que você assistiu, você revisita aquilo e você é obrigada ou obrigado a criar um senso crítico sobre aquilo ali. Porque eu acho que a crítica, e não só a de cinema, mas como várias outras críticas é um exercício. É como gente que vai na academia fazer malhação. Você precisa se habituar a um certo tipo de exercício. E acho que o olhar é um desses exercícios, porque quanto mais filmes você assiste, mais livros sobre cinema você lê, você cria um exercício e esse exercício do olhar tem a ver com a escrita, em assistir os filmes, em ler e debater sobre os filmes. Hoje a gente tem muito mais ferramentas para que essas coisas aconteçam e que as pessoas de alguma forma sejam lidas ainda que em seus nichos muito particulares, de amigos, de grupos específicos.

E outra coisa é o acesso aos filmes. Hoje a gente pode desenvolver cinefilia porque o acesso aos filmes é outro. A gente não depende mais de festivais exclusivos e você ter que viajar para longe e pagar passagem. Porque de um jeito ou de outro o acesso aos filmes, ele existe. Pode demorar um pouco para chegar, mas ele vai chegar. E eu acho que a crítica se beneficia muito disso. Poder assistir, comparar filmes que a gente não poderia comparar em nenhuma outra situação da História se a gente não tivesse acesso a esses filmes. Eu acho isso incrível. E tende inclusive a criar um campo da crítica de cinema que a gente nunca tenha imaginado e ainda desconheça. Eu vejo com mais otimismo do que pessimismo, se a gente for pensar crítica de cinema de uma maneira geral. Agora, se a gente for pensar em meios de subsistência financeira dessa crítica, aí acho que a gente precisa rever o próprio padrão dos meios de comunicação. Acho que tem uma crise que é dos meios de comunicação. Que é do monopólio das redes sociais, onde a gente cria conteúdo gratuito e eles lucram com o conteúdo que a gente cria e a gente não ganha absolutamente nada. É uma coisa muito mais complexa,

porque, não sei, não dá pra prever muita coisa. As chances de alteração são sempre altas, é tudo muito volátil hoje em dia. Mas eu acho que o pensamento crítico vai continuar existindo assim como o cinema. Ele vai se modificar, ele vai às vezes irritar algumas pessoas que estabeleceram algumas métricas muito determinadas do que é cinema. Mas ele sempre vai estar em movimento, e ele vai estar sempre acontecendo de um jeito ou de outro.

Qual a tua visão do crítico de cinema hoje em dia. Quem é esse crítico e quem vai ser esse crítico?

C.A.: Isso eu acho um dos aspectos mais positivos, quando a gente se pergunta quem é o crítico de cinema hoje. E aí eu acho que é isso, essa possibilidade de você criar revistas de cinema online. Eu acho que você necessariamente vai alterar esse status. Tradicionalmente o crítico de cinema é sempre um homem, geralmente 99% das vezes é um homem branco, cisgênero, tem um acesso e que corporifica esse lugar do pensamento crítico, então tem tudo isso. E acho que com a possibilidade de criar revistas online pensando cinema, e obviamente, aí vem uma contingência que é histórica também de entender que essa fundação do pensamento, a maneira como a gente pensa, a epistemologia da coisa, o modo da gente pensar as coisas, isso vem sendo tensionado por várias outras epistemologias que dizem assim: “O modo como a gente pensa não é exatamente assim. O tempo não evolui entre passado, presente e futuro. O tempo é outra coisa.” Então, isso tudo... Porque eu estou falando de cinema, que é uma coisa que trabalha com tempo e espaço. É uma arte que trabalha com tempo e espaço, com dilatação e compressão de tempo, com modificação de espaço a partir daquilo que se enquadra ou não. E, por exemplo, estou falando muito especificamente do Brasil, que você tem cursos superiores de cinema. Porque aí você tem graduações de cinema. Eu fiz uma contagem em 2019 e tinha 63 graduações de cinema no Brasil. É um número muito grande. É muita gente pensando sobre cinema, não somente para fazer cinema, mas para pensar o cinema também. E aí, obviamente, a gente está falando de universidades, a maioria delas, federais ou estaduais e que se aplicou ações afirmativas, o chamado sistema de cotas, e aí você vê uma alteração de paisagem de quem são as pessoas fazendo essas graduações. E, com isso, eu sempre falo que quando você muda o seu objeto do seu estudo, do seu interesse, você necessariamente força uma revisão bibliográfica dos textos que vão ou não conseguir lidar com aquele objeto. Vou dar um exemplo bem básico aqui. Se eu estou trabalhando com o Zóximo Bulbul ou com os filmes do LA Rebellion, feito

por pessoas negras e indígenas dos Estados Unidos durante um certo período, os textos de Bazin ou os textos de Godard, os textos da Cahiers du Cinéma de uma maneira geral, não vão conseguir dar conta desses filmes. As bases teóricas não vão dar conta desses filmes, você precisa rever tudo isso. Porque o tempo cinematográfico é outro. E aí você precisa criar, construir novas bases teóricas e pensamentos críticos. Portanto, revisitar e re-atualizar e contemporizar a própria teoria do cinema. Isso é maravilhoso, porque isso cria uma dinâmica, cria movimento nesta teoria do cinema. Isso não engessa o cinema como um lugar, uma essência do cinema. A essência do cinema não existe, o cinema está sempre em movimento. E a crítica, uma boa crítica de cinema é justamente aquela crítica que se modifica com os filmes e que vai retroalimentando os filmes que vão se modificando a partir dela. É um processo de retroalimentação. A crítica se força a rever suas bases, do mesmo jeito que ela uma vez revê suas bases força outros filmes a reverem aquilo que eles fazem como cinema.

Então esse lugar do crítico de cinema hoje ele é muito interessante, porque a gente está vendo surgir várias iniciativas que jamais seriam lidos como esses corpus dos críticos de cinema e que hoje estão produzindo alguns dos pensamentos críticos mais apurados e mais sofisticados e profundos, que estão interessados em rever essas bases teóricas. Estão interessados em ir nos textos e dizer “Mas espera aí, será que o cinema é exatamente isso?” De que maneira a gente pode trabalhar com o campo da representação e como a representação pode sufocar, e estou falando isso de maneira geral então pode ser lido de maneira errada. Mas assim, existe todo um debate hoje, por exemplo, de críticas e críticos negros se perguntando “Será que realmente só a representação basta? Ou a representatividade basta? Será que a gente não pode começar a falar de uma forma fílmica que atrole essa, digamos, visão branca de fazer cinema? Como que a própria forma fílmica não tensiona esse lugar e não produz outras possibilidades de cinema pra gente?” Que vão para muito além desse campo do tem representação ou tem representatividade. Porque não é só isso. Porque isso é muitas vezes só uma armadilha. Então é muito interessante ver essas pessoas, que são geralmente pessoas jovens que estão saindo da faculdade agora com muito texto na cabeça, muita ideia na cabeça. Às vezes fazendo as coisas meio precipitadas, mas eu acho que é do processo. De você começar a se entusiasmar com alguma coisa. E essas pessoas estão criando páginas novas, criando sites novos. Saber como vai se sustentar, ninguém sabe ainda. Mas a intenção existe. E aí acho que entra muito no campo de como também o circuito de cinema com os festivais

de cinema, as instituições que tem sala de cinema e que podem oferecer algum retorno financeiro pode se alimentar dessa jovem crítica e ajudar essa jovem crítica a se sustentar financeiramente. Acho que é isso, talvez sejam essas as possibilidades de financiamento da crítica quando a gente entende que o próprio circuito pode ajudar essas pessoas permanecerem. Porque sem a crítica de cinema fica um pouco difícil do cinema existir. Porque é a crítica de um jeito ou de outro... E aí eu estou falando, por exemplo, de um país como o nosso que tem uma Cinemateca que volta e meia pega fogo. E aí se as coisas desaparecem assim no fogo, o que pode permanecer? O texto. É o pensamento crítico que vai fazer com que aqueles filmes de alguma forma existam na história do mundo. Eu fico derivando para vários lugares diferentes...

Mas é isso, eu fico muito animada com essa não-possibilidade da gente ter um perfil de um crítico de cinema. São vários os perfis e é isso que me anima, ver todo mundo podendo escrever.

A gente falou coisas aqui muito gerais da crítica de cinema, mas eu queria entrar agora na curadoria. O que te leva à curadoria? Pelo que entendi foi através de um convite do Olhar de Cinema. Isso foi então uma movimentação natural, veio como um convite? O que te leva à curadoria, tem uma motivação pessoal?

C.A.: Acho que tem uns eventos pontuais que talvez expliquem melhor essa história. E eu só fui entender isso depois, não fui entender isso imediatamente. Ainda como crítica, eu acho que em 2016, eu fui para o Festival de Brasília. E no Festival de Brasília tinha uma reunião, um grupo de críticas mulheres que estavam naquele momento tentando fazer, digamos, um coletivo de críticas de cinema que se identificavam como mulheres e que, de alguma forma, estavam tentando fortalecer o movimento. E o Festival de Brasília fez uma mesa com essas críticas, eram quatro pessoas, uma mediadora e três pessoas falando. E eu estava nessa mesa. Eu lembro que eu estava num hotel lá em Brasília e eu pensei, poxa eu preciso ler alguma coisa, tem algumas angústias que eu tenho com esse lugar da crítica e de ser uma mulher crítica de cinema e eu preciso colocar no papel. Aí eu fiz o texto numa noite, imprimi o texto e li o texto. E esse texto terminou virando um texto no meu blog, que eu estava alimentando na época e agora está meio parado. E é um texto que ficou muito famoso, muita gente repercutiu esse texto que se chama “Contra a velha cinefilia: uma perspectiva feminista de

filiação ao cinema”. Enfim, foi isso... a repercussão do texto foi muito grande, nem sempre positiva, mas foi muito grande. E eu acho que muito em função desse texto e de outros textos que eu fui publicando ainda durante essa edição do Festival de Brasília, se não me engano foi um ano de Vazante, da Daniela Thomas, e outros filmes também que geraram algumas tensões. E muito em função desses textos, enfim, o meu nome acabou correndo por outros lugares. E nessa época, se eu não estou enganada, um ano antes disso ou alguma coisa mais ou menos contemporânea, o Olhar de Cinema foi questionado por algumas mulheres exatamente por esse corpo de uma curadoria que era muito masculina, muito branca. E acho que de um movimento para entender o que estava acontecendo, o Olhar me convida para participar do Festival. Se eu não estou enganada, no mesmo ano que entrei para o time de curadoria dos curtas, a Carla Italiano também entrou. Que também era outra pessoa que estava trabalhando com Fórum Doc, com outros tipos de filmes e tal. Era um movimento do festival em buscar pessoas que pudessem produzir outros olhares e trazer outros filmes para a programação.

Então foi muito nesse lugar, eu recebi o convite e comecei a participar do Olhar de Cinema. Ao longo desses anos outros convites foram surgindo. Terminei participando, por exemplo, do grupo de curadoria de um dos Recifest, que é um festival de cinema queer aqui de Pernambuco, um festival do qual eu já tinha participado inclusive como júri. Participei de uma das mostras SESC de Cinema, saindo de Pernambuco para a Mostra Sesc que aconteceu lá em Paraty. E mais recente teve o convite de outro festival, que é o Festival de Cinema Árabe Feminino. Esse festival foi muito legal, porque eu tive talvez mais liberdade para brincar com as coisas. Éramos três mulheres, a gente não se conhecia direito. E eu fui brincando com algumas coisas que terminaram dando certo nessa curadoria. E eram, ao contrário, por exemplo, do Olhar de Cinema em que a gente recebe, as pessoas inscrevem os filmes. No caso do Festival de Cinema Árabe Feminino, era quase sempre a gente que ia atrás dos filmes, então tem outro gesto aí, de você procurar essas essas pessoas, de você entender onde está o cinema árabe no mundo de uma maneira geral. Então tem um trabalho de pesquisa que é outro trabalho, que exige outras negociações. E foi muito legal participar desse outro movimento e entender como a gente organizaria isso numa programação. Mais recente também teve o convite de uma mostra que começou online e eu acho que esse ano ela finalmente vai para uma sala de cinema, que é uma mostra de um cineclube lá de Maceió, em

Alagoas, que se chama A Mostra Que Desejo. A gente fez uma curadoria bem engraçada, são filmes queers. E junto com o Felipe André Silva, que é também hoje um dos curadores da Mostra de Tiradentes e o Léo Gonçalves, que me fez o convite. A gente fez essa primeira Mostra Que Desejo online ano passado e vai fazer esse ano presencialmente.

Acho que os convites vão muito surgindo a partir dos trabalhos mesmo, as pessoas entram em contato. Eu nunca cheguei para alguém “Por favor, me deixa participar desse festival!”. Mas enfim, terminou que até agora deu tudo certo.

Todos esses teus envolvimento, movimentos teus na curadoria, tu foi paga, teve um cachê?

C.A.: Sim, em todas elas. Se não tivesse seria apenas impossível. Porque a curadoria é uma coisa que dá muito trabalho. Dá muito trabalho. E não é bem pago, a gente recebe aquilo que é possível a partir dos financiamentos, editais e tal. Mas se a gente ficar pensando no nível de trabalho que a gente tem... tem festival que a gente passa 3, 4 a 5 meses trabalhando intensamente. Então tem que ser pago. Muitas vezes não é o dinheiro justo, mas é o dinheiro que é possível.

Existe então uma precariedade.

C.A.: Tem e eu acho que é uma precariedade de uma maneira geral, nos festivais de cinema aqui do Brasil. Assim, está havendo uma crise de curadoria nos festivais internacionais de cinema que abre aspas cinema independente. Está tendo uma crise, o Festival de Rotterdam demitiu toda a equipe e está tendo um grande debate sobre isso. O que vai ficar? Que tipo de curadoria vai ser produzida? Era uma equipe muito legal e as pessoas foram demitidas sem receber nem aviso prévio. Foi uma coisa bem intensa. Tem vários festivais que estão com problemas, mas são festivais europeus que de um jeito ou de outro eles tem uma grana, é a Europa, eles tem dinheiro. Aqui no Brasil é muito assim “O que dá pra fazer”. Então essa precariedade que sempre foi do cinema brasileiro, ela também envolve a precariedade das instituições ao redor do cinema brasileiro. No mundo ideal, você faz qualquer coisa e recebe um cachê. A gente sabe que no mundo real do Brasil, os festivais de cinema trabalham muito com “Ah eu já estou pagando a passagem, então vamos ajudar aqui e tal” Então a precariedade é como diria Paulo Emílio Sales Gomes, o cinema brasileiro, o subdesenvolvimento dele não é um estágio, é um estado. É uma coisa perene, ela permanece.

E, enfim, faz parte. E acho que as instituições ao redor, incluindo aí, o trabalho de curadoria, que é uma coisa recente... Se a gente for pensar a curadoria de cinema, especificamente. Porque a palavra curadoria é usada a muito mais tempo nas artes plásticas, nas artes visuais. Mas no cinema não, isso é uma coisa que está sendo debatida recentemente. Agora que a gente está tendo os primeiros textos que estão tentando refletir sobre isso, daqui a pouco a gente vai ver os primeiros livros que vão debater sobre isso. Mas enquanto um campo é muito recente. Então também acho que faz parte dessa precariedade essa falta de subsídios. Dizer “Isso aqui é um campo profissional e exige esse tipo de conhecimento. E para isso a gente tem que ter um retorno financeiro.” Porque se você for falar dos mais famosos curadores de artes visuais do país, o pessoal recebe dinheiro e recebe uma grana boa. Estão vivendo bem disso daí. São poucas pessoas? São. Ainda é uma elite intelectual nesse lugar do homem branco? Ainda é, mas tem um mercado. O cinema ainda é muito recente ainda esse debate.

Um pouco antes tu falas sobre o governo Lula e o quanto cursos de Cinema se abriram pelo Brasil. Eu sou de Pelotas e Pelotas é um dos lugares que o REUNI²⁷ aconteceu e a gente começa a ver essa abertura, investimentos. Acho que vem de algumas políticas do governo Fernando Henrique Cardoso, que engatinham a respeito de políticas públicas, leis de incentivos e que sabemos que no Brasil fazer um festival de um tamanho grande é notável os incentivos são parte fundamental dos principais festivais do país. A gente vê um movimento grande de criações de festivais durante os governos Lula e Dilma. E queria ver a tua visão a respeito, essa movimentação toda do momento de festivais, de maneira indireta mesmo, da necessidade de um curador, influencia esse meio curatorial, essa ebulição?

C.A.: Não, eu acho que é isso sim. A figura da curadoria de cinema, da curadora, do curador, ela existe por causa dessas políticas públicas. Sem essas políticas públicas não haveria os filmes, não haveria os festivais que exibem esses filmes, não haveria as pessoas que escrevem sobre os filmes, não haveria o pessoal que trabalha programando e fazendo curadoria desses filmes. É uma engrenagem que só funciona quando todas as peças estão funcionando. Se para uma, o resto para. A gente está vivendo um momento muito particular, porque algumas peças dessa engrenagem estão pulando fora. A Ancine está parada, a própria legislação está sendo posta... está começando a ficar muito difícil. Chegou o mercado de streaming, e com o

²⁷ O REUNI é o Programa de Apoio a Planos de Reestruturação e Expansão das Universidades Federais. Foi decretado em 2007 e com o objetivo de duplicar a oferta de vagas no ensino superior no Brasil.

mercado de streaming a lei do SEAC, que funcionava muito bem pensando tv por assinatura, ela tem algumas brechas que essa galera sabe usar muito bem e que diz “Não, o meu serviço não é tv por assinatura, então eu estou livre dessas cotas de tela que vocês estabeleceram pra tv por assinatura.” E ao mesmo tempo a gente conseguiu criar graduações de cinema em função dessas políticas públicas e aí isso vem, não somente, da criação da Ancine que começa com FHC, mas muito efetivamente do Ministério da Cultura do Gilberto Gil, com a criação dos Pontos de Cultura, distribuição... e isso é uma coisa muito importante de ser falada, você vem daí, de uma cidade que não é a capital. A possibilidade que o governo deu de redistribuir esses recursos para fora do eixo Rio-São Paulo modificou muito a paisagem no cinema brasileiro. Isso muda até a própria importância de alguns festivais. Alguns festivais começam a acontecer em outros lugares e a chamar mais atenção. E aí eu acho que em função de todo esse circuito a figura da curadoria acaba sendo exigida porque é isso, você não tem como dar conta de um pensamento e de uma programação de filmes que consiga de fato dizer alguma coisa, se você não tem pessoas que reflitam sobre aquilo diretamente. Que reflitam os filmes quanto a uma narrativa. Que narrativa é essa que você está criando com essas sessões, com esse festival, com essa edição do festival? Então eu acho que a figura da curadoria surge muito como exigência do mercado mesmo. Mas é isso, enquanto ao mesmo tempo a gente tem essa quantidade de festivais hoje, a gente não sabe... todo ano é uma batalha nova para conseguir as leis de incentivo. A gente acabou de passar por uma semana que a Lei Aldir Blanc foi vetada integralmente, então é uma outra batalha que vai voltar pro congresso... Enfim, é uma luta sem fim. Do jeito que está agora, se permanece, acabou! O prazo de validade é muito pequeno. Não somente, obviamente, para a existência da curadoria de cinema, mas para a existência de todo o sistema que essa curadoria funciona.

Então, essas políticas elas têm de existir. Sem essas políticas públicas não existe. E é muito engraçado, porque se fala “Os Estados Unidos tem um cinema industrial, não sei o quê, que se mantém e não precisa de política pública.” É óbvio que ele precisa de política pública! Hollywood só existe porque existem políticas públicas de isenção para essas empresas. Então, assim... é porque as pessoas não falam, não entendem a dimensão disso. Sem política pública não funciona. Nenhum campo de trabalho artístico, muito menos o cinema que exige equipamento, exige equipes grandes, é uma grande quantidade de pessoas trabalhando.

Tentando responder mais objetivamente a tua pergunta... sim, eu acho que a figura do curador, da curadora de cinema só acontece em função desse sistema de políticas públicas que possibilitam a existência de vários festivais de cinema pelo país. Não somente festivais. Festivais, mostras... e algumas instituições que acabam tendo algum tipo de isenção. Mas está tudo em suspenso agora. A Petrobrás que era uma das grandes financiadoras de festivais de cinema do país não mais financia cinema, nenhum tipo de festival. E a Petrobrás era fundamental para os festivais de cinema. Aí o que você faz? Para onde você vai? A Aldir Blanc foi a subsistência ao longo desses últimos anos. Sem isso ia ser muito difícil. Muito difícil mesmo. Não sei qual a duração dessa profissão, mas espero que possa durar.

O que é fazer curadoria para ti e quando tu fazes curadoria?

C.A.: Eu tenho uma particularidade. Eu nunca fui diretora de programação de nenhum festival. Eu sempre trabalho em grupos de curadoria, isso significa que eu trabalho sempre em equipe. E uma parte fundamental e talvez seja a parte que mais goste, mais me anima. É a conversa sobre os filmes. Porque é o momento em que eu entendo que às vezes aquilo que me anima muito num filme, pode perturbar outra pessoa. Aquilo que anima muito uma pessoa é algo que eu revejo. Eu acho que o momento da conversa na curadoria é o momento mais excitante do processo inteiro. Porque a gente tem, por exemplo, especificamente no caso do Olhar de Cinema, que é um festival maior que tem um grande volume de filmes. A gente tem um visionamento ao longo de meses, de 400 filmes. Uma coisa surreal. Então a gente assiste a muitos filmes. Então existem etapas, você vai afunilando, afunilando e afunilando. Até chegar no momento em que a gente precisa conversar sobre esses filmes aqui pra saber o que a gente vai dispensar ou deixar dentro da conversa. O visionamento dos filmes em si é o trabalho braçal, pesado, da curadoria. Mesmo até quando você vai procurar os filmes, no caso, por exemplo, do Festival de Cinema Árabe Feminino, a gente ia procurar muitos filmes que acabavam não interessando a gente. Esse processo de assistir aos filmes é o trabalho braçal, inclusive que vai tomar mais tempo da tua vida. Mas o trabalho mais animador acho que tem duas etapas, que é quando você trabalha sobre os filmes com a equipe e você vai tentando entender como aqueles filmes juntos podem produzir nas pessoas. E acho que é uma coisa muito particular, por trabalhar com curtas. Com curtas tem isso de montar uma sessão de curtas. E isso é muito legal. Imaginar qual o filme que tem que abrir a sessão e qual o último filme que as pessoas precisam sair da sala de cinema com a energia desse filme, nada pode

acontecer depois daquele filme. Então, montar essa sessão é das coisas mais gostosas de fazer no processo de curadoria. Porque você está criando uma montagem ali dentro. Você está fazendo o exercício de montadora, não dos filmes, mas de uma sessão de uma narrativa que a sessão tem. Às vezes funciona, às vezes não. Às vezes aquilo que a gente está pensando, na sala de cinema as pessoas saem achando que não faz sentido aquilo que a gente fez. Mas às vezes funciona. Acho que são essas duas partes, da conversa, de entender filmes que eu nem gostava tanto e de repente passam a ser muito interessantes. Ou filmes que eu gostava muito e, de repente, com a opinião das outras pessoas “Ok realmente isso que vocês estão falando faz sentido”. E tem isso, a curadoria não é somente filmes que a gente gosta ou que a gente quer que as pessoas assistam. A curadoria tem muito mais a ver com debates que a gente quer produzir dentro de um festival de cinema. E isso tem a ver com coisas que nos deixam inquietas também. Que não nos deixam em terrenos tão firmes e seguros. Esses filmes mais movediços são importantes para a gente entender como eles repercutem. Eu acho que é isso, são as duas etapas que são muito animadoras para mim. E claro isso é algo que a gente vai viver de novo esse ano. Porque quando você faz um festival online, que foi nesses últimos anos, você não sabe como as pessoas estão reagindo. E aí esse ano a gente vai voltar ao evento presencial e vou poder finalmente voltar a entender como as pessoas reagem após cada sessão. Isso é algo muito legal. Você programa a sessão e fica do lado de fora da sala esperando o último filme acabar para ver como as pessoas saem. Porque eu sempre ficava que o último filme precisava ser um filme muito foda e preciso ver a reação das pessoas depois desse último filme. Eu gosto muito disso, de como a gente programa coisas e como as pessoas reagem imediatamente àquilo ali. Até porque isso na versão online, as pessoas podiam assistir os filmes na ordem que elas quisessem. Elas não tinham essa possibilidade de só poder ver aquele filme depois daquele outro filme. E vai ser legal de poder fazer isso de novo.

É exatamente disso que eu queria saber, como é esse penso a respeito do público. Como curadora qual é a tua preocupação a respeito dessa recepção?

C.A.: A minha grande preocupação e acho que de uma maneira geral, da equipe, é produzir inquietações, é produzir possibilidades que as pessoas queiram, tenha urgência em falar sobre aquilo. “Eu preciso falar sobre o que eu assisti agora, se não eu vou ter um troço aqui.” Acho que o grande desejo é você criar uma combinação... hoje a recepção das coisas é muito na base do algoritmo que te indica aquilo que ele acha que você vai gostar de assistir. E pensando

de uma maneira geral, a função da curadoria num festival de cinema é exatamente o oposto do algoritmo. É te surpreender com aquilo que você jamais gostaria e te faça rever tudo aquilo que você já assistiu antes. É fazer essas combinações contra essa certa ditadura de um consumo pré-programado. E aí eu acho que tem a ver com isso, reagir a esse sistema de como as coisas estão funcionando hoje. Pensando no audiovisual de uma maneira geral. Eu assisto muitos filmes, mas nunca assisto os filmes que todo mundo está assistindo. Porque eu não trabalho dentro do algoritmo, eu trabalho fora dele. Eu nunca consigo comentar as séries, comentar os filmes porque eu não tenho tempo. Eu estou vendo outras coisas que talvez vocês não vão ver, mas é isso...

Querida saber um pouco sobre o funcionamento e processos dentro da curadoria em festivais que tu participas. E como é integrar uma comissão? Quem são esses profissionais com os quais tu estás compartilhando essas reflexões eventualmente nessa seleção? Comentasses muito sobre diversidade na crítica, mas como ela é importante na curadoria também.

C.A.: Acho que dá para citar dois casos que funcionam em operações muito distintas. Que é o caso do Olhar de Cinema e o Festival de Cinema Árabe Feminino, porque assim, estou falando de dois festivais que exigem uma planilha grande de filmes, que exigem um visionamento grande de filmes. Por exemplo, no caso do Olhar de Cinema a gente tem um software que é usado em vários festivais de cinema da Europa. E a gente recebe lotes de filmes, lote 1, lote 2, lote 3. E a gente vai assistindo ao longo dos meses, obviamente no último lote vem a maior quantidade de filmes porque todo mundo se inscreve no último dia. Vamos assistir esses filmes ao longo de meses, pois são muitos filmes. E vamos criando algumas métricas. No caso do olhar, a gente trabalha com quatro notas. 1 é o filme que está fora. 2 é o filme ok, talvez alguém tenha um olhar diferente sobre esse filme. Um caso de urgência urgentíssima ele é um filme que pode ser assistido. 3 são filmes que tem um debate e talvez eu não tenha tanto afeto com esse filme, mas outras pessoas podem ter. 4 é aquele filme que eu quero na programação, por amor de Deus eu preciso desse filme. É, então, um sistema que ajuda a gente a fazer essas afunilações. E no Olhar de Cinema, numa equipe de curtas-metragens a gente esse ano a gente tem quatro pessoas. Marisa Merlo, que está no festival desde o começo. Kariny Martins que já está no terceiro ano de festival, eu acho. Bruno Galindo, que entrou esse ano e é mais uma pessoa que vem da crítica de cinema e já foi no Olhar de Cinema como crítico de cinema e hoje está na equipe de curadoria dos curtas. E tem eu.

Então a gente faz um bolo e depois começa a conversar em duplas. No caso, a minha dupla era eu e o Bruno. Aí a gente vai afunilando algumas coisas, tipo assim, eu o Bruno já conversou sobre alguns filmes que eu tinha gostado e ele tinha gostado. Desses filmes a gente chega num grupo menor de filmes que a gente queria que as outras assistissem. Depois tem a conversa com todo mundo, às vezes as conversas se estendem durante muito tempo e às vezes ela é mais curta do que a gente imaginava. Geralmente eu gosto de conversar sobre cada filme, eu sou meio chatinha. Mesmo que eu não goste deste filme eu quero falar sobre ele, porque eu quero falar do que eu não gostei nele.

Até para que as pessoas entendam de onde parte a nossa relação com os filmes, com o cinema.

No caso, por exemplo, do Festival de Cinema Árabe Feminino, é diferente porque muitos dos filmes a gente ia procurar. Tinha umas particularidades, a produtora do festival é também uma das curadoras, a Analu. Então ela já tinha feito a primeira edição do festival e já tinha alguns canais abertos com festivais árabes, com realizadoras árabes que continuaram fazendo filmes. Então ela já tinha alguns canais abertos e já saberia algumas coisas que poderiam entrar para gente poder assistir. Então ela já foi buscar. E a outra pessoa, além de mim e que estava na curadoria, era alguém que também trabalha com curadoria, mas especificamente no mundo árabe. Porque é uma curadora e programadora do Egito. Então ela trabalha com esses festivais, ela tem acesso a esses filmes, ela conhece essas realizadoras, que são amigas ou pessoas que se formaram com ela. Fora isso, o trabalho de pesquisa também. Porque eu saí visitando vários sites, sites de vários festivais e tentando ler críticas também sobre os filmes para entender talvez alguns filmes que a gente pudesse pedir para assistir. E aí era diferente. A gente consegue criar um grupo de filmes para assistir, começa a assistir esses filmes e também estabelece critérios: não quero discutir esse filme de jeito nenhum, ele não entra; ok, esse filme merece um debate; e esse filme eu preciso muito que ele esteja no festival, gosto muito do filme e vejo que ele tem um debate. Então, vários filmes do Festival de Cinema Árabe Feminino que duas delas gostaram muito e eu odiei profundamente. E aí são conversas que se estendem por horas. E às vezes é isso, você ganha o argumento ou você perde também. E aprender a perder faz parte desse processo. Aprender a escutar é uma das coisas mais interessantes. Entender que a tua, não é exatamente opinião, mas visão de alguma coisa ela nunca pode ser totalizante. Ela nunca pode ter a pretensão de totalizar e encerrar o debate.

Você sempre vai ter que escutar alguma coisa sobre aqui. De uma maneira geral as conversas são muito boas, é muito difícil que a gente tenha embates duros sobre algum filme. Porque acho que de um jeito ou de outro a gente comunga de algumas visões de mundo que são nossas e fazem parte de entender o mundo de uma certa maneira. Uma visão mais alinhada à esquerda, de compartilhamento das coisas, de pensamento crítico sobre as coisas. Quando o embate surge é num lugar mais de intelectualidade do que de proposta ética das coisas. Geralmente, diria que em 99% das vezes é sempre incrível e eu sempre aprendo muito nesse processo.

Os outros profissionais que estão contigo nessas comissões têm críticos, têm realizadores?

C.A.: Por exemplo, Marisa é uma das fundadoras do Olhar de Cinema, ela está desde o começo. E Marisa trabalha muito como produtora audiovisual. Ela é a pessoa das planilhas, sabe organizar uma planilha melhor que todo mundo. Ela produz muitos filmes. Ela está assistindo aos filmes e é formada em graduação de escola de cinema. A maneira, o olhar de Marisa pro cinema é muito diferente do meu, mas a gente consegue criar pontos de convergência nas nossas conversas. E aí tem a Kariny que já é mais nova e está fazendo o doutorado dela agora, ela não vem da crítica, mas vem da academia. Bruno, eu lembro porque aqui no Recife a gente tinha um festival, que era inclusive patrocinado pela Petrobrás, que era o Janela de Cinema. A diretoria do festival era do Kléber Mendonça Filho. E no Janela de Cinema tinha uma coisa que eu achava sempre muito legal e que alguns festivais começaram a adotar também que era o Janela Crítica, uma oficina de formação para jovens críticos e críticas de cinema. E o Bruno participou de um Janela Crítica e muito facilmente os textos dele se sobressaíam, eram muito bons os textos. Às vezes eu gostava muito mais do texto do que do filme em si. E aí o Bruno foi uma dessas pessoas que rapidamente entendeu que ele tinha que fazer aquilo, ele passou a escrever lá no Cine Festivais junto do Adriano Garrett e depois ele fez um site próprio. E hoje, se eu não estou enganada, ele trabalha tanto com curadoria quanto em sala de roteiro. É uma pessoa que já está trabalhando na própria produção cinematográfica, com roteiro em sala de roteiro em produtoras maiores.

E aí é muito diverso, no caso do Recifest, o André Antônio que estava meio como coordenador da curadoria é uma pessoa que também vem da academia, mas que também é realizador de cinema e faz parte de um coletivo de cinema em Recife chamado Surto e Deslumbramento.

Tinha a Anti Ribeiro que é uma pessoa que trabalha com artes visuais também, mas vem de uma graduação em cinema. Tinha um cara que trabalhava com cinema gay no Rio de Janeiro já há muito tempo, pesquisador e tal. Tem gente que vem da crítica, muita gente que vem da crítica, mas tem muita gente que vem da própria produção, do fazer cinema, isso eu acho legal. Tem outra visão das coisas, tem outra relação com a imagem e que entende dos processos e o quão difícil é transformar aquilo.

Quando falas no começo da tua movimentação na crítica e do coletivo de críticas, queria também perceber um pouco do teu olhar sobre a mulher na curadoria. Como tu enxerga isso dentro dessas comissões que tu integras a presença das mulheres?

C.A.: Tem uma coisa que talvez tenha me marcado muito e pensando gênero aqui especificamente nesse processo de curadoria. Como eu falei, a parte mais animadora pra mim é quando a gente senta para conversar sobre os filmes. E quando a gente participou da curadoria do Olhar de Cinema lá em 2017 era a primeira vez em que uma equipe era exclusivamente no Olhar de Cinema. Primeira vez, isso nunca tinha acontecido. E Marisa, dentre nós, era a única pessoa que tinha participado de todos os processos desde o começo do festival. Eu estou falando uma coisa aqui porque entendo que é para a sua pesquisa, não é uma coisa que vai ser publicada, mas acho que é uma coisa legal de se compartilhar enquanto pesquisa. Porque eu não posso falar por Marisa. Mas eu lembro de Marisa comentando que estava sendo muito bom aquele processo, porque ela não precisava no meio da conversa construir uma argumentação teórica muito fundamentada na teoria, nos textos, na produção crítica sobre cinema para conseguir dizer porque gostava daquele filme. Porque com a gente ela se sentia um pouco mais tranquila e aliviada para não precisar criar esse Power Point crítico para convencer alguém para que aquele filme precisava ser discutido. E tem um perigo, claro, nessa coisa. Óbvio que tem mulheres que vão funcionar dentro desse sistema de argumentação que precisa ser sólida e do mesmo jeito que tem vários caras que são muito tranquilos de se trabalhar. Porque eles não estão dentro desse regime de “a cinefilia a qual eu me filio tem esses pressupostos e tal”. Eu acho que é muito mais você conseguir juntar pessoas que tenham essa tranquilidade de conversa, mas que talvez seja isso... a curadoria é um lugar de poder. De um jeito ou de outro você está ali escolhendo o que as pessoas vão assistir ou não. E acho que tem uma coisa de alguns críticos que chegavam nesse lugar da curadoria de se sentirem muito nessa posição de estar controlando a situação, ser o rei da história “O

cinema que eu defendo é esse aqui e não estou interessado em discutir outro tipo de coisa.” Então, de um jeito ou de outro, tem esse lugar da figura masculina que muito rapidamente se legitima como esse corpo do pensador e se coloca nesse lugar. Porque é isso, se você criar uma roda de conversa, abrir o microfone e perguntar qualquer coisa e se você tem uma sala de meninos e meninas, os meninos muito rapidamente vão levantar a mão para falar alguma coisa. Porque desde cedo eles entendem que o corpo deles pode falar, pode se endereçar ao mundo, pode contribuir e dar opinião. As mulheres com muito mais frequência elas se intimidam nesse lugar de se posicionar publicamente sobre as coisas. Então acho que tem a ver com a formação de uma sociedade patriarcal, tem a ver com de que maneira os homens se sentem muito rapidamente para se colocar como esses pensadores críticos e as mulheres demoram muito mais para “Ah, será que eu posso, será que eu consigo me entender como crítica? Não, eu acho que eu tenho que ver mais um tanto de filmes e ler um tanto de textos.” Então acho que vem muito disso daí. O trabalho de conversa entre curadoras pode às vezes ser muito fácil, mas também depende muito dessa formação, de onde vem essas pessoas e que tipo de coisas animam ou não animam elas. Eu acho que ao mesmo tempo em que precisamos falar que existe um recorte de gênero nessas posições de poder dentro das instituições cinematográficas. Isso sempre foi muito demarcado, esses homens sempre tiveram acesso a isso. É também importante que a gente não enclausure o sistema e diga que os homens são sempre um problema na curadoria. Muito pelo contrário. Às vezes eu preciso ouvir esses caras falando algumas coisas, porque eu não tenho a vivência deles, desse corpo no mundo. Então eu preciso realmente entender como funciona. De uma maneira geral eu sempre me senti muito tranquila nos processos curatoriais. Dificilmente alguma tensão se cria por questões de gênero, até porque assim, na maioria das vezes sempre fomos só mulheres trabalhando juntas. Quando tinha um homem era o Antônio, do Olhar de Cinema. Mas o Antônio também é uma pessoa tranquila. Ano passado a gente teve também o Everton trabalhando no Olhar e esse ano tem o Bruno. Conversas muito boas em geral.

Como a crítica de cinema afeta, influencia ou se entrelaça com a tua curadoria?

C.A.: Acho que uma coisa legal para quem vem de um lugar da crítica de cinema e vai parar na curadoria é que de um jeito ou de outro você termina criando repertório. Não somente o repertório de filmes que você assistiu ao longo da vida, mas particularmente o repertório de ideias que você foi forçada a produzir uma vez que você começou a escrever sobre cinema.

Então isso ajuda muito a entender, por exemplo, hoje uma das grandes questões em fazer curadoria em festival de cinema é identificar de que maneira os filmes às vezes são filmados de uma certa maneira para atender um certo “olhar de festival”. Isso você só consegue identificar quando você tem um treinamento de olhar, “Opa, esse filme aqui é um filme que europeu gosta de ver sobre alteridade da América Latina.” Você já sabe. Ou alteridade do mundo árabe... é um filme que atende a expectativa de alguns olhares. E não é necessário você ser crítica de cinema para conseguir criar essa construção, mas é necessário que você tenha um certo repertório. Você não consegue do zero assistir alguma coisa e identificar como é que ela, dentro de um sistema maior que ela, funciona e opera para atender determinadas expectativas de olhares, expectativas de cinema que a gente chama de *world cinema*. Filmes para esses festivais gringos e tal.

Entender em que medida esses filmes produzem alguma coisa interessante ou debate que seja rico. Entender também como é que eles são feitos para que atendam... Porque é isso, de um jeito ou de outro, eu vejo muitos filmes sendo feitos hoje já pensando na etapa da curadoria. “Quem são esses curadores, de onde eles vêm, qual a formação deles, que tipo de filmes eles costumam gostar ou não gostar?” E aí você vê os filmes sendo feitos para atender a essa “expectativa”. E eu acho isso muito frustrante de maneira geral, porque é quase como se a gente estivesse criando processos de endossamento de um certo tipo de cinema. O desafio hoje é muito tentar trabalhar contra esse “algoritmo” desses festivais. Já que a gente estava falando aqui de algoritmo. Porque de um jeito ou de outro eles tem um certo “algoritmo”, um certo modo de filmar, um enquadramento, uma produção. Tem filmes que a gente rapidamente identifica. Às vezes esses filmes são bons, muito bons. Mas são feitos já pensados para esse tipo de festival. E o trabalho da crítica te ajuda, talvez, a você não cair em algumas armadilhas que você cairia mais rapidamente se você não tivesse esse treino de entender como os filmes funcionam para além deles mesmos. Como eles atendem uma certa contingência do momento histórico. E eu acho que uma das coisas legais do processo de visionamento dos filmes nesse aplicativo, nesse software que o Olhar de Cinema usa, é que ele te dá a possibilidade de escrever sobre os filmes logo depois que você assiste. E eu sou uma das pessoas que escreve, eu adoro escrever. Tinha muito filme que eu colocava nota 1 e que eu não queria de jeito nenhum que aquele filme entrasse, mas eu estava com tanta raiva do filme que eu escrevia dois parágrafos sobre o filme. Porque faz parte, isso faz parte do meu

processo. Obviamente como são muitos filmes, tem uma hora que você diz “Ou eu escrevo ou eu assisto, porque não vai dar pra fazer os dois.”. Mas no começo eu gosto muito de escrever, porque me ajuda a lembrar o que são os filmes. A gente vê muitos filmes. Tem filme que lá no final a gente não lembra mais e que a gente assistiu a três meses atrás. Então eu gosto muito de escrever e eu acho que trabalhar com crítica me ajudou a escrever mais rápido sobre os filmes e tentar identificar quais palavras eu posso usar ali para que eu consiga me lembrar e consiga entender porque eu gostei ou não gostei do filme.

Escrever sobre os filmes enquanto eu assisto os filmes é um processo meu. Boa parte das pessoas nem faz isso. “Não, sim, talvez e pronto.” Eu realmente gosto de escrever algumas palavras sobre os filmes, porque meio que por hábito eu entendi que isso vai me ajudando a rever os filmes, a ter um olhar mais generoso com os filmes. Como a gente assiste muitos filmes, muitas vezes a gente assiste os filmes já muito cansada. “Talvez esse filme precise de um outro olhar num momento em que eu não esteja tão cansada. Porque agora ele pode ser o filme mais incrível do mundo e eu não vou conseguir capturar.” Não há manual que te ensine isso. Você vai aprendendo na prática a ter essa relação de respeito com os filmes.

E eu acho que para mim, ter trabalhado com crítica de cinema me ajudou porque a escrita é uma ferramenta muito importante para que eu consiga depois conversar sobre os filmes. Muitas vezes quando a gente está num processo já de conversa aí tu fala “Peraí, que filme é esse mesmo?”. Aí eu vou no software e procuro qual é o textinho que eu escrevi sobre esse filme. Porque aí o texto me ajuda a entender. “Ok, os meus argumentos são esses aqui.” Mas essa sou eu, eu preciso arquivar essas coisas. Essas palavras, no caso.

Falamos acho superficialmente sobre isso, mas gostaria de te ouvir mais sobre. O que faz do crítico de cinema esse profissional que parece tão ideal para a curadoria?

C.A.: Eu não saberia te responder se é o perfil ideal. Talvez a palavra seja até pretensiosa mesmo. O que é, qual o perfil ideal de uma posição, enfim, que requer uma série de conhecimentos e tal? Aí eu não saberia dizer se o crítico ou a crítica de cinema seria o curador ideal. O que eu posso responder é o que seja as vantagens talvez de você entrar num trabalho de curadoria já tendo participado de um exercício de crítica de cinema. E nesse sentido eu acho que a crítica ajuda muito. A primeira coisa que a crítica vai fazer na tua vida é aumentar teu repertório de filmes que você vai assistir e textos que você vai ler. Essa ampliação de

repertório é muito importante, mas não necessariamente ela é uma coisa que só a crítica de cinema faz. Eu fico pensando muito numa figura folclórica até pro cinema e muito importante também para a teoria do cinema que é o Deleuze. Deleuze nunca foi crítico de cinema, ele não escrevia sobre cinema. Mas ele escrevia com o cinema. Ele era um filósofo que usava dos filmes para ajudar no trabalho de filosofia dele, pra discutir o tempo, para discutir outras coisas. E era um cinéfilo, uma pessoa que assistia muitos filmes. Quando você lê Imagem-movimento e Imagem-tempo, você vê a quantidade surreal de filmes que ele assistia. E, no entanto, ele não fazia crítica de cinema de nenhum desses filmes. E, no entanto, ele jamais poderia ser um curador de cinema, porque não era isso que ele queria. Não era esse o objetivo. Eu acho que o exercício de curadoria confere uma responsabilidade que tem algumas similaridades com a crítica de cinema que é identificar o que é que no filme pode afetar a sensibilidade das pessoas que vão assistir aquela obra. Acho que entender dessa sensibilidade, de como esse filme pode afetar as pessoas positiva ou negativamente, eu acho que é uma qualidade semelhante ao exercício da crítica de cinema e da curadoria. É isso, são vantagens essa coisa do repertório, de que maneira os filmes impactam na produção de sensibilidade nas pessoas. Acho que isso são pontos de encontro no exercício de fazer crítica de cinema e fazer curadoria.

O exercício de fazer curadoria em si tem uma exigência de pensar em criar, vou falar uma palavra bem doida aqui, células de pensamento ou criar provocações que fogem do campo da crítica. Criar combinações de filmes, uma programação maior de uma mostra ou de um festival que foge do exercício que cabe à crítica de cinema. E isso tem a ver com uma certa responsabilidade ética diante das imagens. Porque a crítica de cinema é um trabalho de recepção. O trabalho de curadoria não, é um trabalho de ação. Tem uma diferença muito essencial no gesto. Na crítica você está recebendo uma imagem que já está pronta, já está feita e você vai debater sobre ela. No exercício de curadoria você também está produzindo um tipo de pensamento quando você não somente escolhe um filme, mas um grupo de filmes para dialogar. É um gesto de montagem, eu já tinha falado sobre isso. A curadoria não é visionamento. Visionamento é uma parte muito pequena do exercício de curadoria. Então acho que a grande diferença é essa responsabilidade ética com as imagens. Que tipo de imagens você quer fazer reverberar no mundo e entendendo o que elas podem provocar no mundo, que tipo de debates, conflitos e sensações. E você precisa se responsabilizar também

por isso, que tipo de gesto é esse que você está promovendo. E a crítica não tem essa responsabilidade. A única responsabilidade da crítica é ser honesta com aquilo que ela assiste. E às vezes no exercício de curadoria você não pode ser tão honesto com o teu gosto diante dos filmes. Às vezes você tem que, inclusive, burlar um pouco os seus gostos e entender como é que aquilo pode reverberar para além do que você acha que é um filme bom ou ruim de assistir. Então é muito mais complexo o exercício de programar e de fazer curadoria. Mas eu acho que é isso, tem essa coisa de um certo hábito, um certo treino do olhar que a crítica de cinema permite que termina ajudando a curadoria. Você assiste alguns filmes e muito mais rapidamente ou facilmente entende se aquele filme se filia à alguma corrente do cinema. O que essa filiação implica na história do cinema. Entendendo tal tipo de filiação, se você quer ou não permanecer mantendo esse tipo de filme circulando nos festivais. O que é aquilo que facilmente não se encaixaria como cinema e porque seria talvez importante tensionar isso que não se encaixa como cinema dentro de uma programação.

Tem vantagens nesse exercício conjunto entre crítica e curadoria, mas acho que pode ter desvantagens também. Me preocupo muito, por exemplo, com essa curadoria que vem do lugar da crítica de cinema que vai fazer um trabalho muito de “o que gosto e o que não gosto”, que tipo de cinefilia me agrada e que tipo de filmes não me interessam. E aí eu acho que é diferente, tem outro gesto aí. E eu vejo, por exemplo, vejo surgir cada vez mais jovens curadores que não necessariamente passaram pela crítica de cinema, mas passaram por um debate, pela academia, pelas faculdades de cinema, graduações, pós-graduações, mestrados e doutorados de cinema que existem hoje no país. E que conseguem criar uma articulação, um pensamento, produzir alguma ideia no exercício da montagem da curadoria. Eu vejo muito um pessoal vindo dessa área que não necessariamente não passou pela crítica de cinema ou nunca se interessou em passar pela crítica de cinema e já assumindo essa posicionalidade de programar uma sala ou fazer curadoria em festival ou uma mostra. E acho bem legal, porque é um campo de trabalho como qualquer outro. Mais uma vez, exige responsabilidade, tem uma certa relação de poder, porque você está decidindo o que as pessoas estão assistindo ou não. O escolher não assistir talvez seja o ponto mais importante do que elas podem assistir dentro de uma programação. Acho que tem vantagens entre sair de um lugar e ir para o outro ou ficar intercambiando esses lugares. Se está fazendo curadoria pode estar sempre fazendo

crítica, isso não impede. Mas eu não vejo isso como um determinante: para fazer curadoria é muito importante passar pela crítica de cinema.

Tu como curadora, crítica e muitas outras coisas, como é o teu critério de seleção como curadora? Entendo que tenha a identidade do festival também atrelada, mas tu trazes algo, tu tens o teu gesto como curadora.

C.A.: Acho que não existe um critério ou uma série de critérios. Mas talvez algumas coisas que ao longo dos anos terminam se repetindo e eu identifico como tópicos que me interessam quando eu começo a assistir os filmes e penso numa possível programação, exibição desses filmes em alguma sala. E aquilo que eu te falei na resposta passada, o que a gente não escolhe mostrar. Acho isso uma coisa muito importante e pouco debatida. O que não se decide ser mostrado termina ficando à margem da história. Acho que tem a ver com a própria história do cinema, quem é que na história do cinema pode filmar, pode olhar, pode enquadrar, enfim, pode criar a sua visão de mundo. E o que não foi filmado? Quem não filmou, o que não foi filmado? Talvez se a gente fosse falar nos termos de critério. Esse talvez seja um dos critérios que me interessam de largada. Ver imagens que normalmente eu não veria porque essas imagens passaram por muito tempo na história do cinema sendo apagadas por esse enquadramento oficial que a gente conhece como cinema. Essas imagens feitas por pessoas que não, historicamente, foram colocadas nessa posicionalidade de gesto de contemplação do mundo. Tem uma coisa que eu sempre gosto muito de falar que é sobre o conceito de paisagem. Paisagem é uma categoria dos estudos da estética. Começa a ser estudada no campo das artes visuais e chega no cinema também. Acho muito interessante que quase todos os estudos sobre paisagem eles sempre refletem sobre quem está olhando. O conceito de paisagem, aquilo que a gente vai identificar como paisagem é muito atrelado a quem olha, a quem é dado o gesto de contemplação do mundo. De você parar e olhar com uma certa demora sobre as coisas, pois você está contemplando, fruindo aquilo que se coloca na tua frente. E paisagem é muito mais uma combinação de quem olha e como se olha para as coisas. E aí quando a gente vai dentro da história tanto da arte visuais quanto da história do cinema, a gente vai entender quem sempre contemplou as coisas e como se contemplou. E a gente vai perceber uma recorrência de um mesmo sujeito do homem branco que é dado esse poder de contemplação e ele que decide o que é natureza, e, portanto, selvagem e não humano. E o que é humano e, portanto, cultural. Então essas divisões dizem muito como o cinema vai se

erguendo também. Um dos gêneros mais estudados no cinema é o gênero de faroeste, que é aquela conquista do Oeste. E como o cinema emoldura aquela paisagem enquanto paisagem para ser contemplada, porque é isso quando você emoldura aquilo ali... os filmes do John Ford são muito brilhantes nisso, eles emolduram com paisagens belíssimas e paisagens naturais e como naturais elas são selvagens e como elas são selvagens, elas são passíveis de domínio do humano e, portanto, do cultural. Esse cultural ele tem não somente poder como tem legitimidade para controlar esse selvagem, essa paisagem cultural. E tudo que está dentro dela é selvagem. E aí não importa se são canions ou aldeias indígenas. Pensando sobre isso, acho que uma das coisas que mais me interessam em curadoria é tentar olhar para esses que estão produzindo contemplação, recortes e enquadramentos distintos de imagens que não tradicionalmente foram colocados nos livros de cinema como cinema. Isso significa que todos esses sujeitos fazem filmes incríveis? Não, claro que não. E é isso, como o nosso olhar é muito treinado já para isso que se condicionou a se chamar de cinema, a gente acaba repetindo muitos gestos do cinema canônico mesmo. Mas não me interessa, me interessa um tipo de virada. E muitas vezes acontece de eu me surpreender de ver um filme que tem uma montagem diferente, algum tipo de tempo ou de ritmo diferente e eu suponha que tenha esse olhar de uma pessoa fora dessa marcação, desse identitarismo do homem branco e não, às vezes é o homem branco fazendo isso. Então é isso, são quebras de expectativas também. Eu acho que é massa poder experimentar como isso está influenciando e fazendo a roda girar, fazendo outros filmes serem produzidos.

Isso dito, eu vou dizer coisas que não me interessam que talvez seja mais fácil identificar meus critérios. 19:00 Que são, principalmente em festivais internacionais, o world cinema. Filmes feitos, prontos para festivais europeus. Filmados com muita frequência em lugares que os europeus chamam de alteridade e filmados com um tipo de fruição do pensamento estético desse olhar europeu. Às vezes não é fácil identificar isso, mas às vezes é. E quando a gente identifica isso, não me interessa esse tipo de cinema.

Uma outra coisa que não me interessa mesmo e talvez seja um dos conflitos maiores com outros curadores que eu poderia ter. Que é um certo cinema que tenta fazer um tipo de denúncia, denúncia social ou para fazer denúncia de uma certa violência e termina transformando a própria imagem em uma imagem violenta. Tem um livro da Marie-José Mondzain, na verdade alguns livros dela debatem sobre isso, mas tem um clássico "A Imagem

pode matar?” em que ela discute muito isso. No final, a conclusão dela é mais simples do que a gente pode imaginar: a imagem em si, ela não mata. Ela não tem nenhuma capacidade de matar ou fazer alguém querer matar alguém. Mas o modo como a gente produz, a maneira como a gente enquadra, os circuitos em que elas circulam, aí sim elas podem se tornar violentas. Tem muito mais a ver com uma certa moldura de como aquela imagem vai ser produzida e em que circuitos ela vai ser exibida, ela pode sim criar um tipo de violência. E isso não me interessa. Eu vejo muito, pra dar um exemplo mais prático disso, eu vejo muitos filmes que para denunciar o racismo usam imagens de pessoas negras sendo violentadas, imagens repulsivas. E parece que são corpos fáceis. Parece que alguns corpos podem ser violentados pela imagem, pela própria imagem. E eu acho que isso é uma questão, inclusive. Quando eu falo das implicações éticas da curadoria tem a ver com isso. Que tipo de imagens a gente vai fazer?

Falando em termos mais fora do campo do cinema, mas ainda dentro do campo do debate das imagens. A gente vê muito nas redes sociais, as pessoas para denunciar uma violência usam aquela imagem reiteradamente e cada vez que elas usam aquela imagem elas violentam mais uma vez a pessoa. Aquela imagem do George Floyd foi extremamente violenta... o que foi feito com aquela imagem, porque aquela imagem circulava e virou uma banalidade, no final das contas. Todo mundo compartilhava aquela imagem, transformando aquela violência em uma coisa absolutamente corriqueira. Porque você estava vendo, ao vivo, e embaixo tinha um gatinho, sei lá. Porque é isso que as redes sociais faz. Para mim, esse tipo de coisa talvez seja o grande debate hoje da curadoria. Discutir a responsabilidade ética diante desse tipo de imagem. Quais são as imagens de cinema que a gente quer continuar reiterando como imagem possível de existir ou imagens que, para falar desse tipo de violência a gente pode fazer vários outros filmes que não reproduzam a violência dentro da imagem. Eu não acho que exista nenhum tipo de história que não possa ser contada. Fala-se muito que o Holocausto foi o grande debate depois da Segunda Guerra. Como representar o Holocausto? A questão da representatividade da situação. E eu acho que é isso, é possível fazer um filme sobre o Holocausto sem reproduzir o Holocausto em si dentro da imagem. Do mesmo jeito que acho é possível fazer filme sobre a violência racial ou de gênero sem reproduzir dentro da imagem essa própria violência. Mas é preciso ter consciência até onde essa imagem consegue ir e em

que medida ela começa a reproduzir a violência em si. E por isso é importante ter esse treino de olhar para não cair nessas armadilhas que são fáceis de cair.

De uma maneira geral, pensando em festivais, eu trabalho tanto com cinema narrativo de uma história com começo, meio e fim. Que tem um roteiro e que tem uma construção de personagem. Como bastante com cinema experimental, documentário experimental. Eu gosto de cinema narrativo, mas o que não me interessa tanto é um cinema narrativo que não vai além do manual básico de roteiro que qualquer pessoa pode ter. Isso então já não me diz muita coisa. Eu gosto, essencialmente, o que mais me interessa pensando em critérios que me chamam muito rapidamente a atenção, é quando temos um conteúdo. Digamos, para separar o debate em conteúdo e forma, quando o conteúdo em si, ele está dado pela própria forma em que o filme se apresenta. E esse conteúdo é legal e a forma em que ele é apresentado produz (é muito McLuhan isso) alguma coisa. E é isso, às vezes filmes simples feitos como TCC de uma graduação universitária, mas que conseguiu ali na sua simplicidade conseguiu criar uma forma que me disse sobre um conteúdo que está ali sintonizado com o que é dito ali no filme. Acho que de uma maneira geral essas são as coisas que me interessam e não me interessam. Acho que eu poderia lembrar de outras coisas que não me interessam, mas essa do world cinema e dos filmes que ao fazerem uma denúncia de violência terminam produzindo violência também.

Sobre programação, pelo que entendi do que comentastes antes, tu vês programação dentro da curadoria? Como tu entendes essas duas frentes, programação e curadoria?

C.A.: Eu acho que é um debate semântico pouco produtivo. Porque no final das contas é quase sempre curadoria. A não ser que você faça programação para cumprir tabela. “Ah eu faço programação da sala de cinema na minha cidade e eu preciso cumprir essa meta de espectadores e aí eu faço essa programação de filmes que eu sei que vou cumprir essa meta.” Aí talvez seja programação porque você não está preocupado ou preocupada em produzir, formar espectadores. Você está preocupado com outra coisa, bater metas. Porque programar talvez seja uma palavrinha que me leva mais a uma coisa quase matemática mesmo. De computador. Programar uma coisa com uma funcionalidade. Para que ela funcione. E eu acho que a curadoria tem uma preocupação que vai muito além de uma funcionalidade, é uma preocupação com formação de olhar, com produção de debate. Então eu acho que muitas

vezes tem um pessoal que tenta provocar que faz programação e não curadoria. E eu acho que é tudo curadoria, no final das contas. Porque tem um gesto crítico, tem uma produção crítica nas coisas que você organiza para mostrar. E você organiza para mostrar porque você quer que as pessoas debatam aquilo e que elas voltem, e que elas façam cinema e que elas produzam textos. É uma postura tua com os espectadores e entender o que você deseja desses espectadores, o que você quer produzir nesses espectadores. Aí se você só quer produzir bilheteria e a meta, aí realmente não seja curadoria, seja outra coisa. Eu acho que a palavra curadoria tem sido muito vilanizada. Parece que é um status de elite. Eu não vejo desse jeito, não acho que seja isso. É um trabalho como qualquer outro e que exige responsabilidades como qualquer trabalho exige. Então, resumindo talvez seja isso.

Tu achas que no Brasil é possível exercer somente curadoria agora ou num futuro?

C.A.: Neste momento é impossível. Eu conheço gente no campo das artes visuais. O exercício da curadoria nas artes visuais é bem anterior a isso que está acontecendo no cinema, ainda mais no cinema brasileiro que é um cinema cujo investimento aconteceu praticamente da década de 2010 pra cá. Desse cinema contemporâneo com subsídio para festivais, com subsídios para contratar pessoas para fazer curadoria e tal. Mas mesmo se a gente estive no melhor dos mundos, com a Ancine funcionando, com os festivais sendo patrocinados pela Petrobras, Banco do Brasil, Caixa Econômica. Ainda assim seria muito difícil sobreviver só de curadoria de cinema. É um campo novo ainda, as pessoas entendem pouco sobre as responsabilidades e a remuneração é com muita frequência, muito baixa pelo tipo de responsabilidade e o tamanho do trabalho que você tem. Então você tem que se virar em trinta milhões de coisas ao mesmo tempo. Agora no campo das artes visuais eu conheço pessoas que estão vivendo muito bem só de curadoria. Desistiram de carreira acadêmica inclusive para viver só de curadoria, porque abriu-se um campo. E aí que eu digo que é só uma elite da elite que participa desse grupinho e que eu poderia contar nos dedos das mãos quem são, no campo das artes visuais. No campo do cinema eu acho muito pouco provável que qualquer pessoa consiga sobreviver disso. A não ser que ela seja elencada para ser curadora ou curador, diretor de algum desses festivais europeus com dinheiro. Aqui no Brasil jamais. Não temos dinheiro para isso. Ainda.

Fora do âmbito dos festivais de cinema, tu enxergarias uma possibilidade do curador estar associado a uma instituição? Nas artes visuais a gente tem muito esse perfil, do curador institucionalizado, já no cinema parece algo que tem uma certa dificuldade, o curador é um prestador de serviços?

C.A.: Exato e são pessoas contratadas por um tempo determinado. E eu não vejo ainda nenhuma instituição aqui no Brasil que consiga bancar “Nós temos esse curador, essa curadora e ela está aqui no corpo fixo de funcionários da casa.”. Seria muito bom a gente começar a ter um campo de trabalho como esse. Mas eu não consigo visualizar isso ainda. Até porque é isso, é uma coisa que se retroalimenta. A gente tem uma precariedade no investimento de cinema hoje, porque a gente está vivendo o caos completo. Está tudo parado, os poucos editais que existem, existem justamente para fazer sobreviver isso que foi fomentado ali e fazer sobreviver as várias graduações em cinema. É muito pouco dinheiro para muita gente querendo fazer muita coisa. A gente não tem ainda essa estrutura, gostaria muito que a gente tivesse. Porque a gente sabe fazer. O cinema brasileiro é de uma potencialidade infinita. O cinema brasileiro tem a capacidade de fazer muita coisa. Desde o comercial para os streamings que querem um produto muito comercial, vendável. Até circular em festivais alternativos, independentes e ganhar prêmios importantes. Temos plena capacidade para isso e estamos formando ainda essas pessoas. Seria muito bom ter, em algum momento aqui no Brasil, uma estrutura que a gente pudesse ter curadores com trabalhos fixos em instituições, salas de cinema. A gente tem salas de cinema bem importantes que têm curadores. É muita exceção à regra. Poderia citar o Cinema do Dragão em Fortaleza. A sala de Cinema do Dragão vem se preocupando com isso há muito tempo quando o Pedro fazia a curadoria da sala e agora a Kênia assumiu. Já é um trabalho fixo, já é uma pessoa que recebe um salário todo mês, batendo seu ponto lá na instituição. É o princípio de alguma coisa, mas longe de a gente entender como um mercado de trabalho. Ainda não tem. Pode ter? Pode, mas não temos ainda. É bom a provocação até para pensar nisso em termos de classe trabalhadora mesmo.

Eduardo Valente (28 de abril de 2022 e 05 de maio de 2022)

Quando inicia o teu envolvimento na crítica? E de maneira profissional, sendo pago para escrever?

Eduardo Valente: Eu até ia responder essa tua primeira colocação para contextualizar cada coisa, porque se duvidar eu nunca trabalhei como crítico. Eu fiz muito pouca coisa paga, publiquei alguns textos bem pontuais (acho que não chegaram a 10), na Folha de São Paulo. E eles eram pagos individualmente. E fiz umas coisas pagas para catálogos e publicações. Estou até para lançar algo na Santa Maria da Feira, com um pessoal do Porto, um livro sobre o Karim Ainouz.

São muito eventuais, diria que 95% do que produzi como texto crítico foi de graça. Foi de graça, mas durante um bom período da minha vida, provavelmente toda a década de 2000, foi o que ocupava todo o meu dia, o meu trabalho, o meu interesse, a minha paixão e vontade de fazer. Eu considero um trabalho, era levado como um trabalho no sentido de todo resto que não é o pagamento. Ou seja, a obrigação, a responsabilidade, as funções, todo o resto era levado como um trabalho. Tinha muito pouco diletantismo ou coisas assim, mas não era pago. Era uma opção nossa, por vários motivos. Remete a como tudo isso começou e como isso existiu durante um tempo, a partir de um certo momento, diria que a gente começou, acima de tudo, por vontades. Até porque eu tinha 22 para 23 anos, o Ruy por aí também. Todo mundo que estava mais ou menos próximo, não tinha ninguém provavelmente com mais de 25 anos, alguns em torno de 20 e tal. Eram pessoas com muita paixão e muita vontade, poucas obrigações, pois a maioria morava com os pais ainda. Eu morava, o Ruy morava. Tinha uma vida iniciando, estava todo mundo na faculdade cursando a graduação e tal. Mas com o tempo a gente foi descobrindo que aquilo ali, de uma forma ou de outra, permitia surgir outras possibilidades de trabalho que não eram as da escrita. Permitiu que a gente tivesse uma projeção não no sentido ruim do termo, de fama e querer ser reconhecido, mas simplesmente de ter um grau de reconhecimento do lado profissional mesmo e que era aquele nosso trabalho ali que permitia que acontecesse. Então, isso abria outras portas, abria outras condições de trabalho e convites. O fato da gente estar fazendo aquilo de graça, a gente começou a entender, depois de um tempo, que era uma coisa também vantajosa num certo

sentido a partir do momento em que fazer aquilo era gostoso, era um prazer, era uma paixão. Se era tudo isso e permitia que você ganhasse eventualmente trabalhos, recursos de outras maneiras... “Beleza, então vamos manter conforme a gente puder.” E acho que foi a história, um pouco, daquela geração e daquelas iniciativas. E essa história do “enquanto puder” é um pouco a história dessas revistas. Elas a partir de um certo momento, justamente pelas pessoas chegarem perto dos 20 e muitos, 30 anos, saem de casa, casam, tem filhos, faz isso e faz aquilo, começa a ter trabalhos pagos ocupando mais tempo, as pessoas foram, num geral, passando a adiante e sempre para uma geração anterior. Então isso aconteceu na Contracampo, aconteceu na Cinética algumas vezes depois. Passou um pouco o modus operandi. Você mantinha a dedicação possível durante um tempo e quando chegava o momento que não era mais possível por conta disso tudo... Agora, na Contracampo eu acho que teve um ou outro momento, por circunstâncias, a gente nunca chegou a discutir a hipótese de tentar fazer ela se bancar financeiramente. Já na Cinética, que já era um momento um pouco diferente, a gente chegou a ver isso, analisar essas possibilidades, levantar outras. E a gente sempre achou que, na verdade, não valia a pena. Porque a quantidade de material que a gente produzia semanalmente, mensalmente, a quantidade de colaboradores... se você fosse quantificar aquilo e realmente pagar, você ia ter que conseguir levantar um dinheiro que era absolutamente impossível naquele momento. A gente chegou a pesquisar através das possibilidades de leis de incentivo, disso e daquilo... mesmo por esses caminhos, para levantar o que era preciso para todo mundo ser pago, era uma quantia tão grande que a outra hipótese era fazer pagando tão pouco para as pessoas que pagar tão pouco e o trabalho burocrático, prático, etc, para as pessoas receberem tão pouco não valeria a pena. E a gente achava também, conversando muito com a redação toda, criava uma outra dinâmica que possivelmente ia acabar levando ao fracasso aquela iniciativa, porque começa a gerar uma série de cobranças e necessidades e brigas. E a gente disse “Cara, é melhor não misturar isso agora.” Porque pra misturar a gente ia ter que ter um volume de recurso que a gente simplesmente não vai ter. E daí das duas uma, a gente vai ter que virar uma outra coisa, e naquele momento já existiam umas primeiras iniciativas como o Omelete, e a gente disse que a gente ou vai ter que fazer uma coisa dessas e que a gente respeita, tem toda a utilidade, a lógica, o funcionamento. Mas não era o que a gente queria fazer, não era o motivo pelo qual a gente faz. Então, para ficar operacionalizando recurso só para fazer isso, não ia fazer sentido. Ou a gente ia ter tão pouco recurso, tão pouca entrada que ia dar mais trabalho para gerir e

no final das contas as pessoas no final do mês iam receber 500 reais, 700 reais, 800 reais. Não fazia sentido, basicamente, isso. Então essa foi a opção dessa geração, daquele momento, daquele universo, foi um pouco de que aquilo ali era uma abertura de portas pelo lado financeiro e pelo lado da vida, era uma paixão. E falando, é aquilo, a partir do momento não muito distante, em que a gente começa a ser credenciado para alguns lugares, credenciado para a Mostra de São Paulo, o Festival do Rio... eventualmente convidado a ir num Cine PE, Festival de Gramado, Festival de Brasília, esses recursos não serem gastos. A gente não está pagando ingresso, por exemplo, para ver esses festivais. Era um pagamento para gente que naquele momento da vida fazia todo o sentido para dizer “Fazendo isso já é um grande adianto.” Então eu acho que foi um pouco essa história.

Mas voltando à primeira coisa que você perguntou, eu comecei em 1998, que é justamente quando a Contracampo começa. A escrever nesse sentido da crítica como eu entendo, como foi ali, foi ali. Agora, a preparação prévia num certo sentido de vida eu fazia desde a adolescência com fichamento dos filmes, anotações, os primeiros trabalhos na UFF que eu entrei em 1995, que foi quando eu comecei a entender melhor que isso era uma possibilidade. Então o fazer crítico como gesto é anterior, mas como algo que vira um produto que chega a outras pessoas e acontece neste momento através da Contracampo é a partir de 1998. Eu estava no terceiro para quarto ano da UFF, da graduação em Cinema, que é quando a Contracampo é criada. Eu não faço parte do grupo que criou a Contracampo, mas eu entro logo depois, um ou dois meses depois que ela foi criada.

Tu comentas em outros momentos que é meio como a gênese de tudo. Na cinefilia que, obviamente, se vai para a crítica e tu desenvolve a tua base?

E.V.: E naquele momento, que é um momento que hoje em dia quando eu estou falando em aula com alunos jovens, eu digo “Agora vocês têm que fazer um esforço de abstração da realidade e imaginar um outro mundo bizarro que era há 20, 25 anos assim”. Era um momento quase pré-internet. Eu tive computador a partir, mais ou menos, disso em 1997 ou 1998. E não tinha internet em casa, fui ter internet em 2000, 2000 e pouco. Fiquei muito tempo usando internet em lan house e na universidade. Então, era um período em que dirá ter redes sociais. Era um período onde esses encontros que levavam a coisas como a própria Contracampo se davam na própria sala de cinema. O Ruy eu conheci em sala de cinema, no

Festival do Rio, no Estação Botafogo nas mostras especiais de cineastas que eles faziam, no CCBB, no MAM. E eu nem tenho essa lembrança, até porque essas coisas quando estão acontecendo não parecem tão importantes assim, no futuro é que elas ficam. Então eu nem lembro quando foi quando nos falamos pela primeira vez, porque que a gente resolveu puxar assunto, se foi ele que falou comigo ou eu que falou com ele. Não lembro nada disso. Mas era um constante se encontrar, se ver, com as mesmas 5, 10 pessoas que estavam nesses mesmos eventos. E em algum momento a gente começa a bater um papo e ele estava acabando de começar a Contracampo. Eles tinham um fanzine publicado em papel na UFRJ, que publicou uma edição e viram que já estava um momento muito complicado de fazer as coisas impressas e a internet estava começando a aparecer como horizonte possível, de alguma coisa, de distribuição maior e tal. Aí logo eles abrem a revista naquele formato inicialmente bem próximo de um blog. Formatação e tal, com aqueles templates. E logo depois a gente se fala um ou dois meses depois e eu começo a escrever pra eles. Mas o encontro era na sala de cinema, não tinha outro lugar. Não tinha comunidade X ou Y nem do Orkut e nem do Facebook, nada disso. Era um lugar na sala de cinema, dali que vinha e um pouco depois em 1999, se eu não me engano, a gente começa a participar de uma coisa que foi bem importante pra várias pessoas nessa geração curiosamente, que era uma lista de e-mail que era do falecido Yahoo Groups, que foi uma lista que eu criei na época, a “En Fin Cinéfilos”, e que foi uma lista bem importante para um monte pessoas se conhecerem e onde, por exemplo, a gente passou a ser colegas entre aspas ali do Inácio Araújo, do Carlão Reichenbach, de uma série de figuras que eram muito importantes, muito faróis e que ali se tornaram realmente compadres de bate-papo, de trocas. Então o “En Fin Cinéfilos” foi também muito importante num certo momento cumprindo esse papel da rede social até posterior. Muita gente se conheceu ali ou conheceu o trabalho um do outro, começou projetos e tal. Mas isso foi logo depois, mas era esse formato da lista de e-mails. Imagina, século XVII... o encadeamento de acontecimentos é mais ou menos esse.

Tu trata do tema da crítica e tem sempre uma pergunta que eu digo que é das mais indecentes até, pois ela está sempre no ar e acho que a crítica abraçou com força, que é a ideia de uma possível crise da crítica de cinema. Tu falasses sobre a internet e a Contracampo foi muito emblemática pra crítica de cinema, mas queria saber no cenário

atual, podemos dizer que enxerga ainda essa crise, ela se dá? Quem é o crítico de cinema de hoje em meio a essa eventual crise?

E.V.: Acho que é quase parecido com o Brasil num certo sentido. Acho que nunca não teve a crise, o que muda é o tipo da crise. As crises foram inúmeras e posso falar desde que estou vivo, mas lendo coisas do passado você vê pessoas falando sobre crises da crítica há décadas e acho que as crises só mudam, que tipo de crise você está falando. Acho que a crise desse momento, a crise maior que existe e que vai além da crítica de cinema, mas na qual ela está inserida diretamente, é uma questão da forma de circulação da informação. Até estava brincando com isso outro dia, que as redes sociais, eminentemente o Facebook e talvez por ser a que eu uso porque se eu usasse o Twitter ou o Instagram eu veria de outra forma, mas uma das coisas mais daninhas e cruéis que a dinâmica da rede social fez foi essa tendência das pessoas se informarem quase que exclusivamente a partir dali. O que não tiver circulando por ali é como se não existisse, as pessoas não descobrem mais.

E eu estava falando essa coisa do passado, eu fico com dificuldade porque isso tomou tanto o nosso cotidiano que eu não consigo lembrar mais como era antes. Eu não consigo mais lembrar como é que a gente fazia as pessoas saberem que entrou uma edição nova da Contracampo no ar quando não tinha as redes sociais. Como as pessoas ficavam sabendo e entravam e viam? Porque a gente não trabalhava muito com RSS, a gente não tinha newsletter. Como era a internet pré rede social? É difícil as pessoas lembrarem, porque a rede social fagocitou de tal jeito a internet, a internet passou a ser a rede social e o que você vai a partir dela, aonde você vai parar a partir dos links dela. E eu acho que ficou muito mais difícil você atrair a atenção das pessoas para o que alguém escreve, para o que alguém fala, para alguma revista. O hábito de ler uma revista... A Contracampo por muito tempo foi uma revista mensal, bimestral conforme os momentos foram mudando. Mas uma revista com uma edição que saía com 20, 30 textos de uma vez só. Dossiês temáticos.

Hoje eu vejo como muito raro as pessoas se dedicarem a essa leitura mais atenta, acompanhar uma revista dessas como se ela fosse de fato uma revista e não só um “tem esse link circulando na internet desse texto específico por causa de sei-lá-o-quê, porque o diretor circulou, porque deu uma polêmica Y. Mas ninguém olha o todo. Onde estava inserido esse texto? Qual era o contexto geral da edição? Então, a crise nesse momento é uma crise maior como eu falei, não

é da crítica, é uma crise do acesso à informação e da dinâmica geral de troca de informações entre as pessoas e o jeito como ela foi sequestrada pela dinâmica e a lógica da rede social. Onde eu acho que se tornou mais difícil as pessoas buscarem acessos à coisas fora desse lugar. E aí essa guerra pelos cliques, essa dinâmica do compartilhar, do like... uma série de coisas que não eram questões na nossa época. Então, eu acho que essas são problemáticas que eu diria da crise atual. Mas acho que várias outras coisas se abriram de outra maneira e tem muita coisa interessante sendo feita. A forma como várias pessoas tem utilizado os formatos da internet e do audiovisual para fazer críticas em outros formatos. Eu acho que as redes específicas como próprio Letterboxd, outras redes do tipo como elas criaram outras dinâmicas de circulação de informação. E eu acho que o legal de verdade é que a crítica é antes de tudo uma postura, uma forma de se colocar, uma forma de se relacionar com o fazer de uma determinada arte, no caso o cinema. Essa postura, essa forma de estar ela pode acontecer nos mais diferentes suportes. Não acho que existe só um suporte, só uma maneira da crítica ser exercida da melhor forma. Acho que a crítica é um exercício de alguém que faz e de alguém que lê, vê ou assiste e interage ou troca. E isso está sempre vivo, está sempre acontecendo. Acho que está em constante renovação, mudança. Por exemplo, no momento da Contracampo uma das grandes liberdades em relação ao impresso que existia antes eminentemente, era a questão da falta de limite de texto. A gente podia escrever tanto quanto a gente quisesse. E isso era incrível e as pessoas queriam ver, porque você não precisava se preocupar com a edição, vai ter que ter x caracteres para caber na folha tal, pra diagramar, pra não-sei-o-quê. Então era a grande liberdade. Hoje em dia já tem esse outro problema, o textão. E aí ninguém quer, porque é o textão. Onde é o lugar? Onde é que isso cabe?

Eu nunca tive ilusões, a crítica como exercício é uma coisa que interessa a poucos. Poucos eu quero dizer no que é a humanidade, certamente. No que é a cinefilia, não a cinefilia hardcore, a cinefilia que as pessoas assistem filmes, assistem Marvel, isso, aquilo outro... você vai cortando... e quem se interessa por ler crítica, de fato, é uma minoria muito pequena. Sempre foi e sempre vai ser e tudo bem. As pessoas se interessam por coisas diferentes. A crítica é um lugar da reflexão, da troca, da expansão a partir de uma obra. E nem todo mundo está procurando isso, está disposto a isso. É um momento onde se encontra um sentido. Por isso eu digo que não enxergo uma crise no sentido de “Ah, a crítica vai acabar”. Acho que a crítica vai existir enquanto existir a arte, acho que a arte vai existir enquanto existir ser humano.

Agora ela vai ser sempre minoritária eventualmente em termos de interesse e isso vai mudando conforme essa minoritária vai sendo exercida. Já foi nos jornais, nas revistas impressas especializadas, na internet em sites especializados e aí passou para outros lugares, agora está nos vídeos. E assim é. E dentro disso vai ter o bom, vai ter o ruim, vai ter o interessante, o não tão interessante e isso também sempre fez parte. Então, eu acho que só pra voltar e resumir... eu acho que se existe uma crise porque sempre existiu e não vai deixar de existir. Nunca houve um momento que estava tudo bem e nunca vai existir um momento de estar tudo bem. Crise vai ter constantemente, acho que sobre a crítica e todo o resto no mundo. Especialmente no nosso país. Crise é um estado constante, só que ela muda de figura. O que ela está sendo hoje? Quais são as potencialidades? O que são os problemas, as dificuldades? E ela vai se alterando. A crise que tínhamos nos anos 90, que a gente discutia e falava, era diferente do que a que existiu nos anos 2000 e das que existem hoje. Agora eu não enxergo crise como um problema. Acho que não é resolver. Crise é um estado constante, vai estar aí. É só entender, lidar e perceber os sentidos que fazem cada movimento dentro disso.

Transformação, então. Como melhor se adaptar. Uma constante mudança.

E.V.: A gente começou com 20 e poucos anos, agora eu tenho 46 e outras pessoas da minha geração tem 50 e poucos. E tem um movimento natural no sentido mais estrito do termo, mais biológico mesmo de que o ser humano vai se tornando mais conservador. E o conservador não é uma questão política de esquerda ou de direita, é uma questão de conservar, porque tem uma coisa da vida ir acabando. Conservar acaba sendo uma coisa importante para a pessoa a partir de uma certa idade. E é difícil mesmo de adquirir determinados novos hábitos e, fora isso, eu acho que tem uma coisa muito natural do ser humano também que é de achar que nunca o mundo foi melhor do que quando ele tinha 18, 19, 20, 25 anos. Porque foi quando a sua vida está em ebulição, desejos, vontades, buscas. Então, cada pessoa no momento que tem 15, 18, 19, 20, 25 anos acha que o mundo foi o melhor de todos naquele momento. Eu acho os anos 90 maravilhoso, mas porquê? Porque eu tinha 15 anos, depois eu tinha 20 e depois eu tinha 25. Não porque eles foram maravilhosos em si, mas porque eu estava vivendo eles com essa idade. Não acho arriscado você passar por isso, perceber. Arriscado é achar que isso é porque realmente o mundo era melhor naquele momento e ficou pior. É entender que não. Eu tenho mais dificuldade de me conectar com algumas coisas, alguns fenômenos desse momento e por isso eu tendo a encontrar um certo

conforto em coisas que eram naturais e familiares para mim. Agora, eu não posso pegar isso e me enganar de dizer: não, porque piorou. Que é a narrativa que muita gente faz para se relacionar com o mundo, entender o mundo, lidar com o mundo. Se você perceber isso, você vai enxergar que é natural. Então, eu acho que as crises acontecem, as mudanças acontecem e é natural também você se sentir um pouco deslocado depois de um certo tempo com uma determinada contemporaneidade. De determinados signos, hábitos, ferramentas e você dizer “Tenho dificuldade em me entender aqui.” Normal, tudo bem. E cada pessoa vai gerir isso do jeito que é capaz, mas eu acho que essa coisa catastrofista muitas vezes é uma derivação desse negócio. Quando a pessoa não consegue ter o distanciamento de perceber que uma boa parte da catástrofe vem de um sentimento natural e humano de “Poxa, eu estou mais perto de morrer do que de ser uma criança ou um jovem.” E isso começa a carregar o peso de catástrofe na cabeça de qualquer pessoa. E ela acaba projetando sua própria catástrofe para o mundo. Salvo engano, até as questões ambientais, até segunda ordem, o mundo vai continuar apesar de você deixar de existir. Muitas vezes é difícil para um ser humano aceitar essa ideia, então ele passa a achar que o mundo está acabando porque ele está acabando. Pode ser que o mundo esteja acabando também, aí vamos ter de ver nas próximas décadas.

Após a Contracampo e a Cinética atuasses como realizador, assessor da ANCINE e aí sim parece que ali por 2016 que vais para a curadoria. Ultimamente as pessoas que eu venho entrevistando elas pulam da crítica para a curadoria. O teu caso é mais orgânico e com outras trajetórias em paralelo. Gostava de entender o que te levou até a curadoria.

E.V.: Olha, vou te dizer, a pessoa que escolheu a curadoria porque vai viver melhor financeiramente precisa me explicar essas regras aí. O que acontece, na verdade, a minha trajetória é um pouco *sui generis*, eu acho. Não *sui generis* no sentido de ser única. Acho que tem mais gente nesse caminho. Mas tem suas características próprias. Desde a faculdade, desde o fim dos anos 90, eu sempre fiz um pouco de todas as coisas. Eu nunca tive uma opção clara e única de que eu vou fazer isso, eu vou ser isso. Era até uma coisa que eu brincava. O João Luiz Vieira que foi um dos meus primeiros professores e decisivo na minha vida. Até nessa questão da crítica, porque foi justamente fazendo exercícios na matéria dele, como calouro no primeiro semestre na UFF, que eu comecei a descobrir o prazer da escrita nesse caminho. E hoje ele é meu orientador do doutorado. A gente tem 25 anos ou até um pouco mais já de várias trocas. E o João Luiz há muito tempo atrás, nem consigo localizar quando foi, acho que

nos anos 2000 uma conversa que a gente estava tendo e ele fala “Eduardo, eu acho muito legal isso tudo que você faz. Mas uma hora você vai precisar escolher o que você vai fazer. Porque é difícil viver, porque as pessoas tem que te reconhecer como alguma coisa e ao mesmo tempo se você faz tudo, você não faz nada muito bem.” Outro dia eu estava brincando com ele, falei “Poxa, João Luiz...25 anos depois e eu ainda não escolhi. Como é que é? Vou ter que fazer um seminário tentando mostrar para as pessoas que talvez elas não precisam escolher. Não sei dizer, acho bem provável, que eu não fiz nada exatamente muito genialmente por conta disso.” Acredito muito nisso que ele falava, que se dedicar plenamente a uma coisa ajuda muito que você se torne muito especialista naquilo. E eu não me considero muito especialista. Mas vivi melhor assim, eu prefiro ter sido um mediano, tudo isso aí, do que ter sido um genial, uma dessas coisas só. Não me faria melhor enquanto pessoa, ter sido genial em alguma dessas coisas e ter aberto mão das outras. Eu continuei fazendo de tudo, continuo fazendo de tudo.

Então, essa coisa dos festivais especificamente é uma coisa que está muito ligada ao meu início no sentido de porque que eu fui fazer cinema, na universidade, num momento muito delicado do Brasil com relação ao cinema. Estava nos meus anos finais de escola, de escola pré-universidade em plenos anos Collor, pós Collor. Era um momento muito particular para escolher e fazer cinema no Brasil. E os festivais tiveram muito a ver com isso, os festivais são muito importantes para mim como lugares de refúgio, de cinefilia hardcore, onde eu me sentia mais em casa. E os primeiros trabalhos, aí sim inclusive pagos, mas os primeiros trabalhos em geral que eu tive dentro do curso da universidade, foram em festivais. Principalmente na parte de produção em certo momento, mas também numa parte de curadoria bem cedo, em algumas iniciativas. Eu estava dando até no doutorado, no estágio de docência, eu dei uma disciplina sobre festivais para a graduação da UFF, e eu falo sobre isso, os festivais são muitas coisas juntas e eu participei de todas elas.

Eu fiz produção mesmo, no sentido físico, financeiro, hard de produção. Fiz curadoria, fiz workshops, planejei ações, fiz cobertura como crítico, fiz tudo que você falar que existe dentro de um festival... Espectador antes de mais nada. Eu participo de festivais de todas as maneiras desde sempre. Então, na verdade, tudo foi muito misturado, não teve nenhuma dessas coisas de “Ah, eu estava fazendo isso e fui fazer um pouco mais aquilo e fui fazer um pouco mais isso e aí fiz menos aquilo...” Eu não saberia nem te dizer literalmente quando foi a primeira

curadoria que eu fiz, até porque esse nome começou a ser um usado um tempo depois com lógicas diferentes. Mas, pra te dar dois exemplos, a gente em 2001 fez uma mostra no CBBB do Rio, na época só do Rio, chamado e que a gente retomou 10 anos depois e 20 anos depois, no ano passado, que foi Cinema Brasileiro dos anos 90. Que era eminentemente um gesto curatorial. Eu, João Luiz e o Ruy propusemos conjuntamente e a gente escolheu ali acho que uns 64, se não me engano, filmes. 60 filmes, algo assim. Eram 9 vezes 6... 54 filmes de longa-metragem para representar os anos 90 do cinema brasileiro. A gente selecionou, nós três juntos. 54 filmes dentro de toda a produção brasileira dos anos 90, um gesto absolutamente curatorial. E isso foi em 2001, o trabalho da curadoria a gente fez no ano 2000. Eu já trabalhava em festivais, trabalhei no Festival do Rio em 2002 e 2003 na Première Brasil, participando da seleção de filmes. Participei de várias seleções de filmes desse momento. Tenho muita dificuldade com a cronologia de lembrar qual ano de qual. Fiz o festival de curtas de Belo Horizonte, o festival de curtas de São Paulo, cada um deles acho que dois ou três anos. Já trabalhava no Festival de Cinema Universitário há muito tempo, desde que ele nasceu. Então eu sempre fiz curadoria, na verdade. Algumas eu recebi, outras não. No FBCU nunca, no Festival de Curtas de BH, de São Paulo eu fui contratado e trabalhei como profissional contratado. Logo no final dos anos 2000 vou fazer Tiradentes com o Cléber [Eduardo], com a galera toda de lá. Faço Cine BH, mais ou menos na mesma época, nos primeiros anos. Fiz muita curadoria por muito tempo e para vários lugares diferentes. Sempre foi tudo meio junto. Assim como os meus filmes. Meus curtas são de 2002, 2006, 2009 o longa. Estava tudo junto, nunca parei de fazer um para fazer outro. O ponto de corte é realmente a ANCINE, porque aí sim não pelos motivos do João Luiz, mas pelo que é característica de trabalhar em governo e que ficou claro em vários sentidos que para fazer aquele trabalho eu não podia estar nos outros. Então de 2011 a 2016 eu só trabalhei na ANCINE. Fui só assessor internacional da ANCINE. Aí eu parei com todas as coisas de antes. E quando eu voltei em 2016 à vida civil, eu já tinha um pouco mais de clareza de algumas coisas. E uma das coisas que eu tinha clareza era que eu já não tinha mais o fôlego. Até 2011, quando eu entrei na ANCINE, eu estava na Cinética, editor na Cinética dividindo com o Fábio. E era uma coisa que demandava muito da gente, sempre demandou. Só que em 2011 eu já tinha 35 anos e já estava difícil e por isso que, inclusive, já tinha o Fábio Andrade que já era de uma geração mais nova, e o Raul Arthuso logo depois já está ali. Então já estava dividindo um pouco com a galera mais nova. Mas aí passam 5 anos e eu já estou com 41, meu filho nasceu em 2015. Não tenho mais como trabalhar de

graça do jeito que era aquela dedicação. Paralelo a isso, que é o lado real da vida, o lado prático, eu estava um pouco cansado de mim mesmo, na verdade, na crítica. Porque já era uma coisa que eu sentia nos últimos anos, isso sim eu acho que é uma coisa que se repete bastante, não só no Brasil, mas lá fora tem muitos exemplos disso. É bastante comum algumas pessoas que, poderia até utilizar esse termo que ficou mais corrente recentemente e serve nesse caso, as pessoas que militaram na crítica do jeito que a gente militava naquela época. E chega em 2011, e já tem 13 anos entre Contracampo e Cinética, tem um grau de esgotamento.

Eu acho que a crítica tem uma coisa que eu admiro muito figuras como o Inácio Araújo que está aí com 70 anos e exercendo de uma forma ou de outra. Porque ela pede de você um certo grau de certeza que você tem mais quanto menos você sabe. Quanto mais jovem, você tem mais certezas. É mais fácil você ter certezas quando você não sabe o tamanho do que você não sabe. Na medida que eu fui envelhecendo, as minhas certezas foram caindo bastante. E chega um certo momento em que a escrita crítica te pede determinadas exposições e certezas que eu já não tinha muita paciência para elas. Eu sentia que eu precisava era demandar do que eu tivesse certeza o que eu já não tinha. E eu meio que escrevia porque eu achava que tinha que ser, mas eu já não acreditava no que eu estava escrevendo entre aspas. Mas eu simplesmente escrevia por escrever. E acima de tudo, eu pelo menos, sentia que eu me repetia muito. Eu ia ver determinado filme, analisar e pensava que eu estava indo num caminho de dizer tal coisa, mas já falei isso sobre tantos outros filmes. Porque eu vou falar sobre isso de novo? Não tem um pensamento novo, interessante.

E aí eu acho que nesse momento em que acontece essa mudança onde a curadoria passa a ser mais importante. Tem também a Semana dos Realizadores que a gente criou em 2009. E ter feito ela dois anos, fiz em 2009 e 2010 e aí entrei na ANCINE. Era uma coisa que estava começando e achei ótimo que ela continuou com as suas próprias pernas. Mas era uma coisa que a gente começou logo ali e seria legal ter passado mais tempo junto e eu tive que parar por causa da ANCINE. Mas ali eu descobri uma coisa que para mim é muito mais interessante e sempre foi mais interessante, talvez, que na curadoria não importante tanto o que eu acho dos filmes. Não importa tanto se eu acho esse filme bom, se eu acho esse filme irregular, se eu acho que esse filme tem pontos legais e outros nem tanto. A curadoria coloca a gente num lugar que pra mim sempre foi mais rico e que hoje em dia me interessa muito mais, que é

assim: “Não estou aqui para dizer o que é bom, o que é ruim, o que vai durar, o que as pessoas devem achar. Eu quero que as pessoas vejam os filmes que estão sendo feitos atualmente e vejam determinados contextos e a gente crie situações para exhibir esses filmes para as pessoas.” E isso tem muito a ver com o que eu falei lá atrás, com a cinefilia, com a adolescência, com o estar em festivais, ser público de festivais. Então, você passa a exercer um outro negócio que para mim passou a ser muito mais interessante que é fazer parte deste outro lugar de incentivar e animar as pessoas a verem os filmes. Eu sempre enxerguei a crítica um pouco por aí também, mas ela passa por outras coisas. E essas coisas sempre me interessaram menos. O Ruy, por exemplo, e outras vertentes até mais radicais, o Bruno Andrade, a galera da Foco, outras figuras... Sempre foram muito preocupados com a crítica como juiz, como estabelecedor de cânones, em dizer o que importa e o que não importa, o que vai ficar e o que não vai ficar, como a gente eterniza. Para mim isso nunca foi muito interessante. No que eu gostava de ler de crítica, não era o que me interessava também. Sempre enxerguei a crítica e até falo isso, no filme do Kléber Mendonça Filho, Crítico, eu falo da crítica como um exercício de tirar o filme para dançar. É uma coisa junta. Nunca enxerguei a crítica acima ou abaixo. Acho todo mundo meio junto. E depois de um certo tempo eu cansei, essa é a verdade.

Eu achava que o texto crítico, principalmente nos lugares sérios e que consideramos o que a Contracampo e a Cinética eram, esse tipo de formato me cansou. Eu adoro o Letterboxd e de uma forma ou de outra eu exerço crítica no Letterboxd. Mas lá eu não acho que eu preciso ser sério. Se eu vejo um filme e eu acho que eu tenho que escrever 3 frases, eu escrevo 3 frases. Se eu tiver que escrever 7 parágrafos, eu escrevo 7 parágrafos. É muito raro, mas é exatamente por isso que é legal. Eu sento achando que vou escrever 5 frases e sai 7 parágrafos. E se eu não quiser escrever nada, eu não escrevo nada. Coloco lá, registro o filme que eu vi e não preciso escrever. Ter se livrado dessa obrigação de escrever sempre e sempre ter que escrever sério, estruturar o seu texto, pensar o que é introdução, o que é o meio, a conclusão, onde você quer chegar... Se livrar disso tudo e dizer, agora eu tenho um bloco de notas público e coloco lá o que eu quiser, hoje, me interessa mais. E acho que continua fazendo parte de um jogo crítico, só que não é o ofício da crítica. Não acho que exerça o ofício da crítica ali. Eu tenho muito respeito por quem exerce o ofício da crítica ainda hoje em vários lugares, só que não é o que eu faço lá. Mas eu faço parte de um jogo maior da sociedade, da

cinefilia, da troca de ideias. Esse é um jogo maior que independe do ofício do crítico. O ofício do crítico me cansou. E acho que isso acontece com muita gente. Bertrand Bonello e algumas figuras como Olivier Assayas, são caras que começaram na crítica. Fizeram 5, 10 anos. Só que é mais comum, acho que na nossa geração e no Brasil começou a ter muito esse movimento que você identificou bem com a curadoria, mas na história os grandes exemplos disso, a Nouvelle Vague original, era isso, começou tudo meio junto, mas maioria dizia “Agora eu comecei a fazer os meus filmes, eu acho mais interessante juntar as minhas ideias e falar do que ficar que tendo que canalizar.” Claro, Truffaut, Godard e Rohmer nunca deixaram de ser críticos no sentido de que toda vez que você vê uma entrevista deles, eles estão ali ainda exercendo aquilo que é natural deles. Mas eles cansam daquele ofício e acham que os outros vão liberando outras coisas deles. E eu acho que foi isso, a gente militou tanto, eu gastei tanto tempo da minha vida, tanta energia, tantas ideias. Eu não tenho a menor ideia de quantos textos eu produzi, mas era muito mais do que era saudável para uma pessoa. As poucas vezes que eu vou dar uma olhada e deve ser uns 200. Mas se começo a ver os números são tão bizarros e eu vejo o quanto que a gente fez nesses 13 e 14 anos. E é um pouco por isso que a gente estava tão esgotado, eu, pelo menos. Eu realmente já tinha um sentimento nos últimos 2 anos que eu ainda estava lá fazendo e achava essencial fazer, eu já tinha um sentimento de “porque que as pessoas ainda estão lendo?”. Porque eu sinto que eu já não tenho muito a dizer. Eu sentia isso que pra mim me incomodava muito, talvez para o leitor não. Eu pegava um filme em 2011 que tinha saído e eu estava vendo, eu escrevia um texto e pensava “70, 80%, no fundo eu estou dizendo aqui eu acho que já disse em outros textos que escrevi em 2005, 2006, 2008 e eu estou meio que juntando essas ideias de novo e estou aplicando nesse filme que é novo, de outra pessoa. Eu estou reciclando minhas ideias, que coisa chata! Porque eu estou fazendo isso? Eu não preciso disso, o cinema não precisa disso.”

Agora, eu renovei essa paixão e renovo constantemente na curadoria porque eu sempre tive um interesse muito grande, isso é uma coisa que eu e o Ruy falávamos muito e foi por um dos motivos que a Contracampo se separou em determinado momento, eu sempre fui muito mais interessado no que está acontecendo agora. Qual é o cinema de 2022? Eu sempre fui muito interessado por isso. Sempre participei pouco dos dossiês clássicos da Contracampo. Escrevia textos eventuais sobre filmes antigos, clássicos ou não clássicos. Vi muita coisa, me formei. Mas eu digo que até os 20, 25 anos eu vi uma quantidade de filmes que me deu um cabedal

de conhecimento da história do cinema que eu considero bastante razoável, embora seja um décimo, um milésimo de um Felipe Furtado, mas bastante razoável. Mas nunca gostei de refletir sobre eles, sobre esse cinema. Sempre me alimentei dele, mas sentia que a minha conversa era com o cinema do momento. E eu acho que a curadoria principalmente em festivais nos quais eu trabalho e como eu trabalho é antes de tudo isso. É uma conversa com o cinema de hoje. E nesse sentido é que a curadoria me interessa mais do que a crítica. O Cléber sempre falava isso, o que é a curadoria? A curadoria é receber 300 inscritos e fazer uma proposta de programação de 30 ou 60 filmes. Agora não é você chegar cheio de ideias, porque se não tiver isso nos 300 filmes, azar o seu qual é a sua ideia. Porque você tem que aceitar os filmes. Os filmes que vão te dizer o que a curadoria tem que ser. A cada ano ela vai ter que ser diferente. Os filmes que vão te dizer, você não vai chegar antes com uma ideia. Eles vão chegar do jeito que vão chegar. E esse exercício, pra mim, é muito mais interessante há muito tempo, hoje especialmente. E ele não para de se renovar com interesse para mim, é que a cada ano ele é diferente. Eu tenho baixa capacidade de me cansar desse exercício, porque ele é novo a cada ano. E tem uma segunda coisa que eu diria, sempre falo disso e para mim é algo muito decisivo junto com essa ideia da renovação e de estar em relação com o cinema de hoje, que é a questão do trabalho em conjunto. Historicamente, curiosamente eu nunca gostei de fazer muitas coisas sozinho, mas à medida que o tempo foi passando eu fui gostando menos de gostar de fazer coisas sozinho. E a crítica tem um lado dela, porque a gente era um movimento coletivo, a Contracampo era feita em grupo, mas o trabalho crítico era de cada um sozinho. O que acontecia era que a gente pensava aquela coisa como um todo, seja no sentido das edições, dos dossiês, do que vai ter, era tudo coletivo. Mas a hora de escrever e o que você tem a dizer sobre uma coisa é um exercício muito solitário e que eu exerci durante muito tempo e achando o maior barato, mas isso não me interessa mais tanto. E a curadoria, pelo contrário, eu não imagino jamais exercitá-la sozinho. Então, hoje em dia, estou falando do Olhar de Cinema, que é o trabalho de curadoria que eu faço mais constantemente e há mais tempo. A gente passa três meses todo ano, nós somos cinco atualmente na comissão de seleção de longas, que é a que eu participo, e nós passamos três meses essas cinco pessoas falando sobre cinema, falando sobre filmes, vendo esses filmes, conversando sobre filmes e imaginando que festival a gente pode fazer. E ninguém faria esse festival sozinho. Ninguém é capaz de fazer ele sozinho. E só funciona com nós cinco fazendo o trabalho. E tem uma coisa de renovação que é maravilhosa que os filmes vão ser sempre outros, mas além disso, mesmo

que você diga “Os filmes são sempre outros todo ano, mas eu sempre faço o trabalho sozinho.” Você pode se repetir nos seus hábitos, seus modelos. Quando você está trabalhando em cinco, não tem jeito, você chega em uma reunião com umas ideias e uma pessoa traz outras. Você diz “Essa ideia é muito melhor do que a minha.” E aí tem essa e outra diz “Eu ouvia vocês dois e pensei aqui numa terceira ideia.” E o trabalho é todo o tempo assim. E isso é de onde eu tiro o maior prazer, sempre digo pro pessoal do Olhar. Esse ano fizemos nove reuniões, eu nunca ficava contando, mas foram numerando as reuniões esse ano. E nas quais passamos 2 horas, 2 horas e meia. 18 horas, 20 horas... A gente passa 20 horas falando só de filmes, de cinema, de diretores, de paixão... Esse é o maior prazer que tenho. É uma maravilha! Então eu acho que a curadoria me dá isso que a crítica já não dava mais, sabe? Porque a gente já não conseguia viver a coletividade do jeito que a gente vivia por essa questão do tempo. Quando a gente tinha 20, 25 anos quais compromissos a gente tinha na vida de verdade entre profissão, mulher, marido, filho e tal? Não tinha, então a gente passava muitas horas por semana juntos. A gente tinha uma reunião semanal num bar, a gente ia para uma festa toda semana. A gente se encontrava no cinema duas, três vezes na semana. A gente ia pra um bar quatro, cinco vezes por semana. A gente passava muito tempo junto, fazia tudo junto e aí escrevia sozinho. Mas fazia tudo junto. Aí em certo momento passou a ser um exercício individual. Você está em casa entre funções de trabalho, de mestrado, de doutorado, da vida com a família e não-sei-o-quê. Aí você senta para escrever um texto e é uma coisa muito só você com você mesmo e alguma ideia sobre o filme. Isso me cansou, sabe? Acho que a curadoria me dá essas duas coisas, uma ideia do meu pensamento estar em renovação constante, não ficar velho e cansado, que é como eu achava que ele estava na crítica, e essa possibilidade de estar trabalhando sempre no coletivo. Tanto que essa coisa de dirigir filmes, eu nunca parei de dirigir exatamente, no sentido de “não vou fazer mais filmes”. Não fiz, tive alguns projetos, alguns andaram e outros não e até hoje nenhum deles terminou ou virou um filme de fato. Mas curiosamente, todos que eu andei eu ficava tentando fazer uma co-direção, eu nunca mais tive vontade de ter um projeto autoral. Eu descobri que não tenho mais vontade de fazer uma coisa sozinho. Era, nesses projetos, cada um com uma pessoa diferente. Meu trabalho individual passou a me interessar muito pouco. Agora, fazendo um resumo desse raciocínio que eu fui descobrindo enquanto falava, diria que a curadoria sempre esteve junto. Meu primeiro trabalho profissional foi na Curta Cinema, aqui no Rio em 1997, tinha um trabalho de curadoria. Não era a seleção dos filmes daquele ano, mas estavam propondo uma

mostra de 100 anos, que o cinema tinha completado 100 anos. De 100 curtas de 100 anos de curtas da história do curta-metragem brasileiro. E eu fiz esse trabalho de curadoria junto com outras pessoas, de ir atrás. Esse tempo pré-internet, a gente foi em arquivos, procurou filmes em rolo, projetando em cabine na Cinemateca, para chegar nessa lista. O primeiro trabalho foi totalmente curadoria. A curadoria sempre andou junto pra mim, porque o universo dos festivais é o lugar onde sou mais feliz nessa minha relação com o cinema, seja por onde eu estiver. Passando meu filme, cobrindo, escrevendo, dando um workshop, só vendo filmes. Eu adoro festival. Então, a curadoria passou a ser o natural que juntava tudo isso um pouco e onde eu encontro hoje mais alegria de trabalhar.

Foi interessante te ouvir falar sobre como as coisas andam paralelamente e tu contar da tua trajetória sobre a tua relação com a crítica muda. Refletindo sobre, mas parece que durante esse período que tu tens toda a tua experiência com a Contracampo e a Cinética, tem um lado que até mesmo eu me confrontei, do crítico perdido na tela do filme, parece que não se olha além. Olho para a tua trajetória e me parece que tu parte de dentro da sala.

E.V.: Eu acho que a crítica permite muitas aproximações diferentes e dependendo de como a pessoa a exerce, ela é capaz de gerar textos muito elucidativos e inspiradores pelos caminhos mais diversos, o perigo, e isso me cansava um pouco na crítica, no universo da crítica, o perigo é o dogma. Acho o dogma um perigo em quase tudo, mas na crítica eu acho muito perigoso. Principalmente esse dogma que não é o do que pode ou não pode ser feito no cinema, porque às vezes esses tipos de pensamento geram textos muito interessantes que eu posso discordar deles, inclusive como conclusão, mas aprender e pensar coisas novas a partir da forma como ele tenta elaborar o dogma dele. Mas acho que acima de tudo o dogma sobre a própria crítica. “Que a crítica tem que fazer isso, a crítica tem que ter isso, se a crítica não faz isso ela não me interessa.” E disso aí eu sempre duvidei muito, sempre me cansou muito, me entediavam muito a galera que tende a ter um discurso muito pronto sobre isso. E até um discurso muitas vezes agressivo de quem não concorda é um lixo. E isso sempre me cansou um pouco, porque eu acho que o legal da crítica é que dependendo do autor, e até como o cinema num certo sentido, o caminho absolutamente diferente pode fazer chegar numa coisa tão rica quanto um outro.

Então assim, estou dizendo isso para dizer o quê? Eu acho que alguns desses caras que são muito mergulhados na tela, como você diz, eles chegam a textos brilhantes, geniais, e é por eles serem tão capazes desse mergulho. Mas às vezes eu quero ler outra coisa também. E às vezes eles escrevem coisas que não tem o menor sentido para mim como leitor, porque eles estão nesse approach, mas é o approach deles, é a onda deles e tudo bem. Não vejo nisso um problema. Às vezes não me interessa e às vezes é genial. A crítica pra mim quando ela é dogmática, no sentido do que ela deve ser, de como ela deve ser e a finalidade e objetivo dela, ela me interessa menos, sabe?

E por outro lado é isso, quando eu falei da separação da Cinética e Contracampo, foi um momento muito importante porque era um momento de delimitar certas coisas que a gente achava que não cabiam mais num exercício conjunto. Porque a gente naquele momento principalmente quem sai da Contracampo mesmo sou eu, Cléber Eduardo e o Felipe Bragança e depois algumas pessoas se juntam,, chamamos também algumas pessoas de fora. A gente tinha um interesse muito baixo pelo papel da Contracampo como capacidade de criar um cânone, seja um cânone brasileiro, seja um cânone mundial, da história do cinema, um cânone de estabelecer determinadas coisas, que era uma coisa muito importante para uma série de pessoas que estavam lá dentro da Contracampo. E estávamos cada vez mais interessados numa coisa que era o próprio formato original da Cinética, as seções que a gente criou. Tem muito texto no começo de entrevistas, de editoriais falando sobre isso e tal. A gente queria estar trocando, entendendo o que estava sendo feito no mundo, o que as pessoas queriam fazer. A gente queria ouvir mais, entrevistar mais os cineastas e não só necessariamente os que a gente adorava, mas os que a gente eventualmente nem gostava tanto. Mas a gente queria saber o que ele queria com aquele cinema, porque ele estava fazendo daquele jeito. A gente queria visitar set de filmagem, a gente queria ver os filmes sendo feitos, trocar ideias com outras áreas de conhecimento. Era um momento que a gente queria sair da tela, em certo sentido. Nesse ponto eu concordo com você para a nossa prática. Mas eu continuei muito interessado pela Contracampo com o que ela fazia mergulhada na tela. Eu queria continuar lendo aquilo. Acho que saíram coisas muito geniais, tem escritores muito brilhantes ali. Tem alguns pensadores da linguagem do cinema muito brilhantes. Tudo aquilo me interessava, mas não me interessava mais fazer e não me interessava estar em um ambiente onde a principal coisa que queria-se fazer era isso. Mas ler, continuar leitor daquilo eu queria muito. Tanto que

eu lembro que foi uma decisão que foi meio surpreendente para algumas pessoas e tal. Mas assim, a primeira edição da Cinética, que é justamente essa questão da gente querer entrevistas, e a primeira entrevista da Cinética era com o Ruy e o Júnior, que ficou como editor da Contracampo quando eu saí, discutindo a Contracampo, o que ela queria fazer, aonde ela queria continuar. A gente queria sinalizar que isso aqui não é uma cisão, no sentido de “ah, brigamos”, não teve um momento que a gente disse “Não gostamos mais de vocês, vocês são chatos, o que vocês fazem é muito ridículo”. Foi a gente dizer “Cara, queremos fazer uma coisa e vocês outra. Está ficando esquizofrênico uma revista querendo fazer isso tudo. A gente tem tido desentendimentos sobre o que fazer com mais urgência e em qual momento, porque as pessoas estão querendo fazer coisas muito diferentes. Então a melhor coisa é cada um fazer uma coisa diferente num lugar. Mas a gente quer continuar lendo o que vocês fazem, trocando ideias com vocês, encontrando, saber sobre cinema, só que queremos fazer outra coisa.” Da minha parte, pessoal, sempre foi isso um pouco. O cinema sempre me interessou. Sempre enxerguei o cinema como um expensor. Eu acho que é um espaço de expansão. A partir dele eu fico com vontade de saber mais, pensar mais, viver mais, sentir mais, conhecer mais. A arte em geral, mas a arte que eu consumo mais e que eu gosto mais sempre foi o cinema. E tudo que era o contrário, o cinema como restrição do “se não for isso”, isso exercia aqui e ali na crítica porque fazia parte em certo momento, porque a crítica também é você trocar opiniões, mas mesmo quando eu não gostava de alguma coisa me interessava pensar sobre aquilo que eu não gostava num certo sentido junto com o filme para que alguém que fosse ler aquilo pensasse uma outra coisa e talvez levasse essa ideia um pouco adiante e não para dizer “Não, não façam isso.” Detesto esse tipo de coisa. Isso eu faço no Facebook, na mesa de bar com meus amigos. E, de alguma forma, no Letterboxd e por outros caminhos, porque eu acho que tem uma responsabilidade de qualquer jeito. Acho que pelo menos quem já teve a trajetória que eu tive, já fez as coisas que eu fiz, é diferente. Eu não sou um adolescente inconsequente e o que eu falar não importa para ninguém. Então, eu não acho que o meu lugar, até no Letterboxd, é ficar falando esse tipo de coisa. Isso nunca me interessou muito. E num certo momento essa ideia de sair da tela é interessante sim, mas só queria reforçar que, por outro lado, as pessoas que ficam lá dentro da tela fazem coisas maravilhosas desse jeito. Beleza, continuem. Mas quem não tem tanto esse interesse em algum momento tende a sair da crítica como muita gente sai ou tende a exercê-la de uma forma mais bissexta. Eu mesmo continuei fazendo as coberturas de Cannes uma vez por ano, de vez em quando publicando texto em

catálogo. Continuei exercendo um lugar ou outro de crítica. É que eu levo muito a sério, principalmente na Contracampo e na Cinética, essa ideia do ofício crítico. Acho que o cara que exerce o ofício crítico ele precisa enfrentar esse desafio enorme e que eu acho que as pessoas tem que ser realmente muito talentosas, mas também muito capazes num sentido para além do talento da escrita cinematográfica, que é essa coisa de todos os dias ou a cada dois dias ter algo a dizer e entre aspas, todo filme que vê ter algo a dizer sobre ele. E é isso que não me interessou a partir de um certo momento. Me interessou entrar no cinema, sentar, ver o filme e dizer que eu não tenho nada a dizer sobre esse filme. Melhor, tenho sim, dentro da minha cabeça, aprendi umas coisas, falo com um amigo ou com alguém que assistiu junto comigo. Mas não quero escrever sobre esse filme. Não quero. Quero ficar dois meses sem falar nada sobre cinema de forma escrita. E quando você está nesse lugar, você deixa de exercer esse ofício, porque esse ofício demanda. E é difícil, porque também é difícil o ofício da curadoria. Durante três meses a gente tem que assistir 300, 400 filmes e tem que fazer um trabalho de seleção. É “punk”. Só que é isso, eu tiro prazer disso hoje e tiro sentido. Isso de ter que escrever, dizer coisas todas as semanas, todos os dias de todos os filmes que você ver, eu já não estava mais achando sentido. Mas respeito demais quem passa por isso. Tenho alguns amigos, o Francisco Carbone, que hoje em dia é um cara que trabalha nesses lugares que produz muita coisa todos os dias, que faz essa cobertura cotidiana de lançamentos que hoje em dia ainda implica em cinema, streaming... Eu digo: “Cara, eu acho incrível. Você faz, 4 a 6 textos por semana. Enormes. Acho isso um talento, uma capacidade.” Eu não tenho esse talento mais, não consigo. Chego no segundo parágrafo e estou de saco cheio de mim mesmo.

E no Letterboxd teve toda uma cobertura no Letterboxd. Os festivais durante a pandemia e o Letterboxd.

E.V.: Eu uso muito ele como ferramenta de pesquisa nesse sentido, de certas conclusões, analisar certas coisas. Eu acho muito interessante, agora tem muita gente que é isso... já tentei convencer alguns amigos cineastas e às vezes eles ficam meio bravos, porque é isso... as pessoas ali são muito inconsequentes muitas vezes. E é isso, é um lugar para isso. Não é um lugar da seriedade da crítica, da análise. Então o adolescente ou nem tão adolescente vai lá para usar a internet e botar seus ressentimentos e rancores para fora ele vai espinafrar sem

cuidado nenhum as coisas de um jeito que, de repente, pode ser difícil para algumas pessoas de lidar.

É diverso. É o corredor virtual do festival.

E.V.: Exatamente.

Encontrou com a pessoa que saiu do filme e solta só uma palavra, faz um trocadilho. Descompromissada e dá pra usar como um termômetro do público.

E.V.: Isso.

Uma das coisas que eu venho tentando entender, e como tu já estivesses na ANCINE, eu notei muito acompanhando ali por 2009 até 2019 o andamento dos festivais de cinema. E no começo disso tudo tivemos dois governos que incentivaram muito pelo que entendo e pelo que acompanhava, incentivos públicos que influenciam de alguma forma mais festivais e induziram a mais curadores e consequentemente esses curadores foram pinçados da crítica de uma maneira muito natural. Fico pensando se tens essa percepção também. O curador acaba sendo uma parte fundamental a organizar. Pode ser que essas políticas públicas ajudaram nessa reconfiguração e isso é algo muito característico do Brasil?

E.V.: Talvez um dos nomes considerados principais na história do Festival de Cannes é o Gilles Jacob, ele era um crítico. O Festival de Berlim tem exemplos similares. Acho que é muito natural, na verdade, acho que entre várias outras coisas a crítica demanda determinadas coisas que talvez um curador não precise ter e vice-versa. Mas as duas demandam algumas coisas em comum que é muito mais fácil de ter numa pessoa que transite entre esses dois lugares. Que primeiro, é um apetite por ver as coisas, por estar atualizado, por conhecer, por saber, por ter uma noção da história - no nosso caso aqui do cinema, mas também de outras artes. E também pela atualidade de uma forma muito ampla. Tem que ter um apetite que é um apetite que, em geral, a crítica também precisar exercer e ter. E acho que uma outra coisa é essa coisa de tomar determinadas posições. Porque a curadoria também toma posições. Toma posições de outras formas, mas ela toma posições ao dizer que vamos exhibir esses filmes e não aqueles filmes. Em última instância isso é uma posição crítica também. E a crítica num certo sentido exerce outros tipos de posições que são muito próximas de posições curatoriais.

Então, eu acho que na verdade os trabalhos se aproximam muito em vários níveis. Acho que tem uma série de similaridades. Fora isso, eu acho que a curadoria num certo sentido se estabelece como uma coisa mais organizada, mais pronta num tempo um pouco posterior à crítica. A crítica já estava mais estabelecida, então eu acho que era mais comum ela absorver pessoas formadas a partir da crítica ou com um exercício constante da crítica do que o contrário. Mas, por exemplo, no Olhar de Cinema que é baseado em Curitiba e tem todo um trabalho mais próximo, o Antonio como diretor do festival tem feito um trabalho muito interessante junto com a gente, entre outras coisas, de pegar pessoas muito jovens que passam pelo festival e que são estudantes de cinema e que vão entrando desde muito jovens, muito cedo, no processo curatorial e como curadores mesmo. Mas você precisa criar ambientes onde isso exista, isso surja e que não seja tão comum, para você gerar curadores jovens. Então eu acho que a forma de gerar curadores jovens é mais difícil, ela não é tão natural de você na juventude de uma pessoa você começar a ver um trabalho dela num lugar curatorial. Porque num geral a curadoria acaba dependendo mais, ainda mais hoje em dia com a internet, de recursos, de um festival, de uma coisa ou outra. Na hora que esse pessoal, se você tem um recurso e você vai chamar, você busca onde tem alguém fazendo, quem é conhecido. E você vai encontrando nos lugares, porque você precisa sentir uma certa segurança, então você vai em busca de pessoas que já estejam no trabalho e se esse trabalho não é curatorial, ele vai ser na crítica. Que tem muitas proximidades. Agora, se você começa a formar essas pessoas internamente hoje em dia... Como eu disse, a comissão de longas do Olhar tem cinco pessoas. Desta comissão duas são pessoas com menos de 30 anos, jovens e que se formaram dentro do próprio festival como estudantes de cinema que frequentavam, voluntários que trabalhavam no festival em uma função ou outra. Passaram a estar juntos ali e que num certo momento o festival incorporou na equipe. E hoje são curadores do festival e estão em pé de igualdade comigo e com a Carla, que tem uma outra trajetória anterior também. Mas são formados como curadores. Isso é um trabalho que os festivais, como o Olhar, às vezes fazem e precisam incorporar como algo que eles querem fazer e é mais raro os festivais se enxergarem assim, como espaços de formação, lugares de apostarem em mão de obra que se cria ali mesmo e vai gerar um outro negócio e que desde jovem você traz pra dentro. Então eu acho até uma pena que os festivais façam pouco isso. Mas no Olhar eu vejo isso sendo e frutificando muito bem.

Agora, essa conexão com a política pública eu consigo entender o teu ponto, mas acho ela mais circunstancial no seguinte sentido: eu acho que o boom dos festivais que acontece do fim dos anos 90 para os anos 2000 só acontece por conta das políticas da Lei Rouanet, leis municipais e estaduais. Acho que quando os festivais se multiplicam começa a ter uma necessidade de uma reorganização deles. Para o que eles servem? Uma coisa que está muito discutida na tese do Ikeda sobre esse momento. Para o que eles servem? Por que alguns tentam se diferenciar por um caminho ou outro? E começa a ter uma questão dessa diferenciação através da curadoria. Acho que nesse momento é quando começa a surgir com mais força essa tentativa de buscar uma pessoa para assumir esses espaços. E aí tem uma coisa que é o fato de que determinados gestos começam a acontecer é normal você começar, não vou dizer copiá-los, mas a reproduzi-los da mesma maneira. Então nesse sentido a participação do Cléber em Tiradentes principalmente a partir de 2007... A gente entra junto, mas ele assume a direção artística do festival e eu ficava junto dele fazendo os curtos e tal. Mas o Cléber surge como uma figura que vira um marco de alguma coisa, de uma alteração, de uma forma de trabalhar, de assumir um determinado papel e gerir determinadas circunstâncias. E é meio natural que algumas pessoas enxerguem aquilo e comecem a dizer que “Isso deu certo em vários níveis.”. E pessoas podem gostar menos ou mais do trabalho dele, menos ou mais das seleções, mas deu certo enquanto o festival encontrou uma cara, encontrou um norte, cresceu e gerou um movimento e uma série de coisas. Mas o que eu diria é que eu não vejo uma ligação muito clara é do “Se não houvesse o recurso público...” Não, se não houvesse o recurso público não teria o universo de festivais que tinha.

Mas dentro desse universo poderia ter acontecido muitas coisas diferentes. A opção da curadoria como um processo e a junção com a crítica acho que foi uma coisa que aconteceu porque estavam acontecendo muitas outras coisas também e em vários outros lugares. E no caso específico de Tiradentes deu muito certo. Tinha muito a ver com essa geração que estava ali e era uma galera que sempre gostou de fazer de tudo. Como eu dizia, a gente produzia filmes, produzia festival desde muito cedo, a gente fazia curadoria de festival - Eu, o Ruy fez em certo momento, o João Luiz, o Cléber, o Bragança gostava de coisas muito diferentes e fazia também. O próprio Júnior fez filmes e deu aula também. Tem essa coisa da academia também e que o Cléber logo passa pra ela. Então eu acho que mistura um pouco tudo. E nesse ponto era um pessoal diferente porque nas gerações anteriores as pessoas eram mais só

crítico, só cineasta, pelo menos no Brasil eu digo. Então era mais raro ter uma geração inteira com cinco, dez, quinze pessoas que meio que faziam essa agitação constante e juntando todas as coisas. A Contracampo organizou muitas mostras durante o fim dos anos 90 e início dos anos 2000 no CCBB, que é outra coisa de investimento público. As mostras no CCBB foram muito importantes nesse momento também. A Contracampo fez, sei lá, 10 ou 12 mostras entre as do Cinema Brasileiro nos anos 90 e depois teve a dos anos 2000 já foi na Cinética. Mas a Contracampo fez uma mostra do Bressane, uma mostra do Sganzerla, uma mostra do Cinema Novo. Teve várias coisas que ela fazia. Era inclusive uma dessas, um dos movimentos que fez, na época, por entender que a gente na crítica não ia ganhar dinheiro e olhou para tudo aquilo e disse “Uma coisa que podíamos fazer era organizar essas mostras, propondo, fazendo produção e temos gente que sabe fazer produção e sabemos propor uma mostra.”. Então aqui a gente consegue fazer esse trabalho de vez em quando onde o nosso reconhecimento como pessoas pelo trabalho da Contracampo vai nos autorizar a poder propor isso para o CCBB e, de repente, eles apostaram nisso. E isso aconteceu. Primeiro o CCBB, depois a Caixa Cultural e outras instituições. Então eu acho que foi um resultado de uma geração ali e que meio que foi descobrindo que dava para fazer isso tudo junto e fazendo e as coisas foram navegando por esse caminho. Mas eu acho que lá na origem tem um lugar muito próximo nas duas.

O Hernani Heffner, pra mim é uma outra figura muito importante de farol nas coisas, ele uma vez me fez entender de fato a origem da crítica como, inclusive, um exercício. Por que existe crítica? E o Hernani falava muito dessa questão porque que não tem crítica de Engenharia? Por que não tem crítica de Medicina? Existem atividades na raça humana que elas são e você precisa cumprir determinadas funções. Não existem boas e más cirurgias. Você precisa salvar a vida das pessoas. Salvou a vida, é uma boa cirurgia. Não salvou, às vezes não quer dizer que era má, às vezes não tinha jeito. Mas não vai ter alguém que vai escrever depois “Enquanto ele fazia a cirurgia você percebe no jeito que ele...”. A engenharia é botar o prédio de pé, não tem um “Sua engenharia foi bem feita, vamos discutir os detalhes de...”. Então, a arte não é isso... ela não é necessária nesse sentido estrito do termo. Ela é necessária como impulso humano, mas não como sociedade... quem vai salvar as pessoas da morte, quem vai construir as casa. Ela surge como um gesto humano e é aí onde vem o grande barato e que o Hernani conecta com a crítica, de crítica à existência humana. A arte é a origem da crítica. O Hernani

que me abre essa porta. E como o ponto de vista do artista já é uma expressão crítica sobre a sociedade, ela permite expressões críticas sobre ela. Porque ela não tem o certo ou errado, ela já é um primeiro passo de um diálogo crítico com a sociedade. Estou dizendo isso tudo para dizer que eu acho que na origem, que é isso que eu achava que essa porta do Hernani foi pra mim muito reveladora, pra mim eu sempre falei isso meio que intuitivamente. Pra mim é meio que a mesma coisa fazer crítica e fazer filme, fazer festival e dar aula. Sempre achei que era meio a mesma coisa. Os mesmos motivos que eu faço cada um deles e sinto satisfação. Nunca entendi muito essa separação. Aí o Hernani numa conversa me fez entender que isso tem uma profundidade maior que o impulso gerador do cineasta, do crítico é meio que o mesmo impulso. A crítica e a curadoria são muito próximas, são muito irmãs. A forma como elas são exercidas são muito diferentes. E aí quando eu falo da coisa do ofício, pra mim é muito importante porque eu acho que uma pessoa exercer todos os dias a função laboral de crítica é uma coisa diferente do que exercer todos os dias da função laboral de curadoria. Aí você tem especialidades que cada um vai adquirindo, onde você vai se tornando melhor, mais capaz, mais experiente e isso vai mudando. Acho que aí tem uma especialidade sim, elas não são a mesma coisa. Mas naquela ideia do galho, da árvore, da vida humana. É um galho muito próximo. Se fosse biologia, já esqueci tudo aquilo graças a deus. Aquela coisa de espécie, raça... você vai separar elas é lá no finalzinho, é do lobo e do cachorro e não a do lobo e da baleia. São diferentes, porque senão, não existiriam o lobo e o cachorro.

Mas em um certo momento dizer que a gente ainda não tem uma quantidade de curadores formados, nunca teve escola de curadoria, não tem prática de curadoria, de começar jovem e tal... está começando, está melhorando, precisa ter. Mas eu fazia muitos, dei alguns cursos no Dragão do Mar, no Ceará, numa escola em São Luís, no Maranhão, agora na UFF. São pequenos passos para começar a pensar na formação de pensamento curatorial, de trabalho curatorial em jovens, estudantes de cinema. Mas é muito raro, até recentemente não existia nada nem informalmente e que dirá estruturado dentro da grade das universidades. Então, como você forma os curadores? É difícil, como falei do Olhar, alguns outros lugares como Festival de Curtas de São Paulo que começou a fazer algum movimento interessante para chamar mais pessoas para as equipes, algumas pessoas jovens, o Festival de Curtas de Belo Horizonte... Então se você não começa a movimentar isso, você tem que dizer “Não temos curadores, aonde vamos buscá-los?” Aí você vai na árvore e diz o que está mais perto, ali

grudado... Ah, são os críticos. Eles já assistem muitos filmes, eles já tem um pensamento histórico sobre cinema, já tem propostas a dizer “cinema isso, cinema aquilo”. Eles então são capazes de fazer talvez um trabalho de curadoria. Às vezes vai ser bom, às vezes não vai ser bom. Mas acho que aquele momento histórico juntou essas várias coisas. O que eu te diria é, você juntar todos esses fenômenos como objetos de estudo de coisas que estão acontecendo juntas, faz muito sentido. O que eu digo que eu não sei muito bem é que eu não sei se consigo ver uma causa e consequência onde você junta entre o financiamento público e os críticos terminarem por aí, aí tenho mais dificuldade. Mas como um fenômeno que acontece só por uma junção de coisas num determinado momento histórico, isso eu estou de acordo. Porque é isso, não vai surgir curadores num ambiente onde não tenham festivais, vão surgir para fazer o quê? Primeiro você tem que ter o habitat mínimo, o meio ambiente bom para que exista aquela espécie. Se não tiver oxigênio, etc... ela não surge.

E essa coisa da evolução nessas horas serve muito. Não é a coisa do mais forte, daquela coisa Darwinista. Mas é aquela coisa que dá certo. O que dá certo para a natureza é julgado de certo jeito, na sociedade, nas ações humanas é julgado de outro jeito. Aí é o que eu digo, o trabalho do Cléber passa a ser importante porque deu certo e aí vamos fazer de novo. Acho que você começa a multiplicar certos gestos. Inclusive de mão dupla. Alguns organizadores de festivais começa a olhar e dizer “Isso deu certo, vamos tentar apostar em uma coisa que vai para um caminho...” E por outro lado, críticos, jovens começam a dizer “Isso é um caminho, que interessante. Os caras estão fazendo isso, vou fazer também. Acho que dá pra trilhar esse lugar.” Um exemplo entre aspas de algo que dá certo, acaba gerando todo um ciclo de movimento de pessoas dizendo “Vamos nessa”, que é melhor do que inventar a roda toda vez.

Então acho muito interessante como objeto de estudo esse momento tem de tudo isso junto, mas em algum lugar é isso... acho que a gente não pode fugir dessa realidade que ao meu ver é essa coisa de que na origem são áreas de trabalho e conhecimento que tem proximidade muito grandes naturais.

E tem todo um poder, um capital social por assim dizer. Um certo poder simbólico. De novo é naquela função do gatekeeper, o que filtra. Mas com um escopo, uma visão diferente. Como tu disse, não é colocar os melhores filmes na seleção...

E.V.: Acho que o grande barato da curadoria, em relação à crítica e com relação à esse universo, é que eu acho que a curadoria é muito mais interessante no sentido de que ela permite, de uma forma mais natural e direta, acho que é bem mais rico do que na crítica, é de colocar as coisas em contato. Me interessa muito menos quando eu faço uma curadoria, pelo menos, que ela seja pensada como uma lista dos bons filmes enquanto os maus ficaram de fora e mais de “Como é que esses filmes que estão todos juntos conversam entre si? Porque exibir todos esses filmes juntos nesse momento podem gerar como um movimento, como uma possibilidade de expansão?” Expansão de novo. De pensamento, de gestos criativos, vontades de fazer outras coisas.

E eu vejo no Olhar, na nossa prática, a gente discute muito profundamente muitos dos filmes na sua individualidade, para ir a fundo nele e discutir o que achamos de interessante, mas a partir de um certo momento em que a gente já viu uma quantidade X no processo e já está começando a discutir, a gente começa a discutir ele junto. A gente já começa discutir dizendo “Porque tem aquele outro que a gente já viu e é interessante colocar os dois numa mesma mostra.” ou o contrário também “Esse já não podemos botar nessa mostra, porque já tem aquele outro e esses dois na mesma mostra vai ficar um pouco desbalanceado.”.

Então, a partir de um certo momento, vira esse universo relacional onde os filmes passam a ser mais interessantes enquanto conjunto de filmes do que exatamente de afirmação de individualidades geniais. É o que passa a ser interessante para mim num certo momento, sabe? É tentar pensar. Eu até escrevi um texto que na época nem publiquei em lugar nenhum, publiquei no Facebook... No primeiro Festival de Brasília que eu fiz a direção artística, que era um texto justamente sobre como a gente chega naquela programação, como que aqueles sete longas criavam um conjunto, o que conversavam entre si, o que diziam do contrário de si mesmos, onde se completavam pelo oposto e às vezes pelo similar? A curadoria pra mim, o gesto realmente interessante dela, é esse. A ideia de que você faz a lista ali dos melhores filmes acaba tendo essa leitura em alguns lugares, principalmente da parte dos próprios realizadores ao achar que o projeto não foi bom ou o filme era genial. Mas acho que isso não

dá pra retirar do mundo, está aí no mundo e as pessoas recebem desse jeito, então você tem que dialogar com isso e saber que vai ter isso. Mas como gesto de trabalho e do porque a gente faz isso é o que me interessa menos. Tanto que eu sempre cito isso e é absolutamente verdadeiro.

Teve anos, por acaso, em que eu fiz o Olhar de Cinema, Brasília e Guarnicê (no Maranhão), por exemplo. É raro fazer três festivais no Brasil, mas teve um ano que fiz. Tiveram filmes que eu recusei num, aceitei no outro e vice-versa. É porque o Olhar de Cinema tem um público, um recorte, um diálogo com filmes internacionais. O Festival de Brasília é só brasileiro, é um outro público e com outro olhar. O Guarnicê é outro. Se você pegar o que eu fiz nesses festivais no mesmo ano, onde por mais que os inscritos não eram exatamente os mesmos, mas muitos se repetiam, e você vê a seleção de cada um. Onde tem coisas eventuais que se repetem são poucas, mas onde tem coisas que são totalmente diferentes você vai entendendo que o gesto curatorial não é de régua. “Aqui terminou o ruim e começou o bom.” Não é isso, é pensar pra esse evento e com o público que ele tem na cidade que ele acontece, na forma que ele é produzido. Por que essa seleção faz mais sentido nesse aqui do que essa outra que vai fazer sentido noutro lugar e noutro lugar? E a gente fala muito sobre uma coisa que muitas vezes é discutível no sentido de que é sempre uma projeção que você pode errar ou acertar em tudo. A gente sempre fala de “Não é bom esse filme passar nesse festival...” E eu tive essa circunstância na direção artística de Brasília. Como eu tenho uma história, fiz muitas coisas, trabalhei em muitos lugares, conheço muita gente e que também é algo muito importante para a direção artística, então eu tenho relação com cineastas mais proximamente. Eu peguei o telefone várias vezes e falei “Acho que o teu filme deveria passar em Gramado, não acho que aqui é o lugar para o teu filme.” Ou “Você inscreveu, que legal, mas acho que o lugar do teu filme é o Festival do Rio, a Mostra de São Paulo. Pensa aí.” E isso era com pessoas que eu tinha intimidade. Às vezes com algumas que eu não tinha. Mas não era se eu gostei ou não gostei do filme ou da pessoa, é um entendimento mais amplo do que é o lugar de cada festival e cada filme pode dialogar num festival. Por isso que eu digo que eu não acredito muito nesse lugar, porque é um lugar muito perigoso para ambos os lados e gera uma ideia da curadoria antes de tudo como um exercício de poder. E eu acho que ela tem dentro dela, incluído, um exercício de poder, mas não é o que ela é antes de tudo. E se tenta criar e alguns curadores gostam deste lugar para se sentirem poderosos. E alguns cineastas gostam deste lugar para

se colocar numa posição de injustiçados. “Tem esses dominadores do poder que estão me oprimindo e me impedem.”

Então, é confortável dos dois lados assumir esse discurso de que a curadoria é um exercício de poder. E não é isso, ela é antes de tudo várias outras coisas que também tem naturalmente no nosso meio, como ele está estabelecido e esse mercado se organiza, um exercício de poder envolvido. Agora, ele não é só isso e não é antes de tudo isso. E se feito com responsabilidade, e aí é que o grande ponto, ele é consciente do seu poder antes de tudo, mas ele também é consciente que ele não é só isso. Esse é um outro lugar, por exemplo, que estar com outras cinco pessoas te ajuda a perceber as implicações diferentes de determinados gestos e tal. E de dizer “Vamos fazer isso, porque o filme pede, o cinema pede.” E não por um exercício de poder. Então por isso que eu também acho que ser realizado em conjunto, com responsabilidade, ele consegue ultrapassar esse lugar. Agora, isso não vai impedir. Outro dia recebi o telefonema de uma cineasta revoltada porque o Olhar de Cinema está dizendo que o trabalho dela não presta e que não foi selecionado e eu ficar com ela 45 minutos, 1 hora tendo que explicar para ela que não selecionar o filme dela para o festival quer dizer. Mas faz parte do jogo, eu tenho que estar disponível para essa ligação também. Acho que dá pra imaginar um mundo em que ela não precisaria acontecer, mas eu sei de onde vem a insegurança que leva a pessoa a fazer esse gesto. Mas isso é um vício, um desenvolvimento vicioso de alguma coisa que não prescinde, não é necessário, não é obrigatório que fosse enxergado e colocado assim.

Mas o que eu digo que eu entendo esse lugar é porque também gasta muita energia você ficar brigando contra isso. É a coisa mais comum que eu vejo em rede social é essa coisa que os críticos já tinham muito e por isso eu já estou bem acostumado, dessa generalização. Dos críticos isso ou aquilo. Agora que já tem muito “os curadores” como uma seita de uns 5 ou 10 que se reúnem conjuntamente com umas túnicas pretas provavelmente e colocam uns nomes e dizem “Não vamos deixar a carreira dessa pessoa se desenvolver” E pelo outro lado, dessa imaginação desse mesmo universo, recebe de outros cineastas e produtores por outros lugares e “Vamos favorecer esses aqui que estão nos pagando”. E eu não vou gastar minha energia vital no dia-a-dia e brigar contra essa ideia que algumas pessoas querem fazer desse processo, porque eu sei de onde ele vem. A gente vive numa sociedade viciada por vários sentidos e esse setor tem vários vícios. Então, quando ele chega lá no final e uma pessoa fica

pirando nisso aí eu quase consigo entender de onde ela é, mas eu fico mais com dó de ela não conseguir se retirar desse lugar e vir para um lugar mais interessante e conversar sobre as complexidades que estão em cada coisa. No exercício de poder, inclusive fazer um filme e tudo que está relacionado a isso. Mas acho que isso é um assunto enorme, multifacetado.

Tu comentaste um pouco das tuas experiências em curadoria e gostaria de entender agora um pouco dos processos dentro da produção da curadoria que tens, ainda mais junto a uma equipe. Na nossa conversa concluíste que não é um trabalho que tu vês de maneira solitária ou de um papel central de um curador com grande poder. Foi um ponto que ficou forte na nossa primeira conversa. Então, como é o processo de seleção no Olhar?

E.V.: Uma coisa que mencionei de passagem, mas reforço, porque nunca é o suficiente. Essa coisa de não fazer sozinho é porque para além de eu achar que é muito melhor o resultado, é que, hoje em dia, é literalmente impossível pela quantidade de filmes e a quantidade de horas do dia que você tem que ter para ver todos os filmes que se inscrevem num festival. Então, tem um primeiro ponto que é assim, muito prático porque muitas vezes tem a ver com essas coisas de organização e de trabalho, que tem uma dimensão prática, além da dimensão conceitual. É impossível, impossível fazer um trabalho desses sozinho. Então tem uma conexão com isso para falar dessas práticas.

Eu acho que cada festival, de maneiras diferentes e motivos diferentes, um pouco que monta a sua dinâmica. Então, vou falar para você especificamente do Olhar de Cinema, mas em Brasília já era diferente, nos outros que eu participei era diferente. Em todos a gente tem uma metodologia um pouco distinta. Mas via de regra o que tem em comum é que, por exemplo, o Olhar utiliza um sistema online e fornecido por um servidor que eles contratam. Um web site internacional especializado em oferecer serviços de interface para festivais de cinema em geral. Mas no caso de Brasília, a gente utilizava um formato mais “caseiro” no sentido de que tinha alguém gerindo todos os data-base de informação dos inscritos e colocava em umas planilhas de Google Drive. Então, seja por qual caminho for, há alguma metodologia de compartilhamento de informação com todas as pessoas que participam do processo e para que todas as pessoas possam acessar todos os filmes e assisti-los. No geral, utilizar uma metodologia tanto de anotar comentários quanto, normalmente, pelo menos nesses eventos que eu trabalhei mais tempo como o Olhar e Brasília, a gente tinha uma metodologia de notas.

As pessoas iam dando notas para os filmes e essas notas em geral não tem aquela coisa de uma nota de um Letterboxd ou alguma coisa de crítica e tal com várias gradações, muito detalhadas... não é tanto por esse viés, mas sim um viés bem prático. Lá em Brasília utilizávamos 5 categorias de notas, no Olhar utilizamos 4 categorias. Quando digo que é um viés bem prático é que o que importa dizer para os outros colegas é: você enxerga ou não enxerga esse filme participando do Festival? E o quanto você acha que ele é importante nesse recorte?

Então, por exemplo, no caso do Olhar essas quatro notas têm relação com isso. Uma delas é que você realmente acha que o filme não tem a ver com o recorte do festival, uma delas é que você nos extremos, digamos assim, acha o filme imprescindível para o festival daquele ano. Essa nota do imprescindível é usada bem pouca, para ter o impacto do sentido e de que essa pessoa da comissão acha esse filme muito importante para o festival. E tem essas duas notas intermediárias que é uma coisa entre aqueles que não é imprescindível, mas é algo interessante do festival em ter e aqueles que não me parece no momento fazer parte do universo de filmes do festival no momento, mas é bom lembrar que ele está ali para o caso da conversa evoluir ter como opção. Então, essas notas ficam visíveis para as outras pessoas da comissão e a gente vai somando as notas, colocando notas de mais pessoas e vai acompanhando isso em tempo real no sistema. Vai deixando claro aqueles filmes que vão ganhando uma quantidade de notas altas muito marcante, fica mais claro para os outros curadores que precisam assistir logo e colocar em discussão tanto quanto aqueles que ganham uma nota muito baixa na curva do negócio. Você um pouco já sabe que talvez nem todo mundo vá ver. Se todo mundo assistisse todos os filmes era como se fosse uma mesma pessoa a ver tudo, então daria no mesmo. Uma parte desse processo é que as pessoas vão se dando conta, a partir de um trabalho conjunto, alguns filmes não precisam ser vistos por todos da comissão. Esse é o processo em termos práticos e temos toda uma metodologia. Se não me engano esse ano foram 8 ou 9 reuniões ao longo do processo e são mais ou menos 3 meses. A partir de um certo momento, fazemos de duas em duas semanas e no finalzinho semanalmente para alguns ajustes finais. E a cada reunião dessas nós vamos nos dando conta do que já foi visto com essa ideia de que na medida que alguns filmes ficam muito claros que são importantes.

Tem uma coisa que, de novo, fala do específico de cada festival e que é muito diferente. O Olhar é um festival internacional, então tem filmes brasileiros e estrangeiros. E no caso dos filmes estrangeiros existe uma competição pelos filmes em algum grau. A Mostra de São Paulo, Festival do Rio, eventualmente o Indie em Belo Horizonte, um ou outro festival... Gramado com os filmes latinos, o É Tudo Verdade com os documentários. Em resumo, existem alguns determinados universos de festivais que estão interessados em certos universos de filmes similares. Então, para o Olhar, é bom você ver alguns filmes o mais rápido que você puder dentro desse processo para ter a chance de fazer um convite. Porque muitas vezes, pensando no calendário do Olhar, essa ideia de calendário é muito importante na lógica dos festivais. Porque realmente os meses em que o festival acontece, qual o mês que acontece, qual o mês que acaba a inscrição, qual o mês que a comissão está trabalhando? Isso tudo é muito determinante para o que você vai fazer. Por exemplo, no período de inscrição do Olhar que é de janeiro a março, acontece no meio disso o Festival de Berlim em fevereiro, mas também Rotterdam em janeiro, Sundance em janeiro e alguns festivais de documentários em fevereiro e março. E aí esses filmes, muitas vezes, um que passa no Festival de Berlim e tem algum destaque e tal, e você não assistir e deixar para o final do processo eventualmente você faz um convite e ele vai dizer "Já fechei, já recebi um convite da Mostra de São Paulo. Vou exibir por lá." Então, você estabelece algumas coisas que a experiência vai te dando de certos filmes que você tem mais urgência, menos urgência. E também tem um outro lado que tem tudo a ver com esse trabalho, porque, de novo, o conceitual e o prático estão se tocando o tempo inteiro. Fazer filme também é assim, então fazer festival não seria diferente. Você não faz filme só baseado em ideias abstratas. Tem que conseguir o orçamento, tem que conseguir filmar no dia... E então tem uma questão financeira. Os filmes, em geral, num universo mundial como ele é estabelecido hoje pensando no lugar dos festivais brasileiros no meio disso tudo, os filmes são todos pagos para participar do festival e nessa relação financeira que se estabelece, como em todas as relações financeiras nesses jogos, dependendo do seu lugar nesta cadeira você pode cobrar mais ou menos, você pode pagar mais ou menos. O Olhar, via de regra, tenta pagar o mesmo valor para todos os filmes num determinado universo de valor. Então, até por isso a gente sabe, muitas vezes, que quando sai a seleção do Festival de Berlim, dificilmente podemos sequer pensar em ter um dos filmes da mostra competitiva, porque só deles estarem na mostra competitiva de Berlim já cria, por parte dos seus vendedores, *sales agents*, uma expectativa de valores para comercialização e para a circulação que sabemos que

geralmente está fora da realidade do Olhar de Cinema. A cada ano, a gente vai dar uma olhada em dois ou três filmes dali que sabemos que são filmes menores, seja de produção, de distribuição ou dos *players* que estão envolvidos. Eventualmente assistimos, mas é um universo que nem gastamos muita energia e tempo, porque sabemos que vão até ceder um link para assistir e vamos achar um barato e vamos mandar um convite, mas financeiramente não vai chegar num ponto de acordo entre o que eles esperam receber e o que o festival pode pagar. É uma energia toda gasta muito à toa. Então, para um festival como o Olhar isso é meio decisivo. Sabemos o lugar dele nessa cadeia. A Mostra de São Paulo, o Festival do Rio, seja por trabalharem com orçamentos muito maiores ou pelos anos e anos de realização mais as relações comerciais que eles têm com esses players, eles podem negociar e contar com alguns filmes que para o Olhar é impensável. Nós também somos pautados um pouco por isso. No caso de Berlim estamos focados nas mostras paralelas. Na Mostra Fórum, Panorama, Generation e Encounters. É esse o universo que interessa mais a gente, mas de qualquer jeito tem muitos filmes desses que estão sendo buscados pela Mostra, pelo Festival do Rio. Então aí você tem que assistir o mais rápido que você é capaz e dar a resposta. Tem que ter um consenso mínimo da equipe. Parece engraçado quando a gente pensa nisso, mas assistimos muitos filmes do Festival de Berlim que não interessam para o Olhar. O mesmo com os filmes dos festivais de Cannes e Veneza. Muitas vezes, “Poxa, mas o cara briga para entrar nesses quatro maiores festivais que todo mundo quer e tem várias brigas. E aí o Olhar vai dizer que não quer um filme que Veneza e Cannes quis?” É, pois é. Porque tem objetivos diferentes, relações com o público diferente e relações com o interno da programação que é diferente. E, fora isso, o Olhar sabe que o Festival de Cannes somente exhibe só uns 70 longas, o Festival de Berlim exhibe uns 150, o Festival de Veneza exhibe uns 40 e tem os tantos outros inúmeros festivais e outros filmes que nem chegam na gente. Então o Olhar exhibe 30 a 35 longas do mundo. E dentro de um “ano de calendário” todos esses seriam, a princípio, elegíveis e hipoteticamente falando, mas claro que não é verdade porque nem todos estão disponíveis e se inscrevem e nós assistimos, mas para você escolher os 30 filmes do Olhar você teria os 150 de Berlim, os 60 de Cannes e os 40 de Veneza. Isso que é uma dificuldade de pessoas do mundo inteiro entrarem em cada um desses festivais quando chega para o Olhar, a gente tem que fazer uma seleção muito enxuta desses lugares. Então, é isso você vai fazendo um pouco esse jogo e é uma construção tempo a tempo. Nas primeiras semanas nós realmente vamos atrás dos filmes que sabemos que tem essa necessidade de fazer um convite o mais rápido

possível ou que são vistos pela equipe e causam uma reação muito forte numa maior parte dela e muito rapidamente. Costumamos fazer poucos convites nesse início de trabalho, mas todos eles são muito importantes para o Festival de tentar ver se esses filmes vão poder estar no festival ou não. Até porque tem essa questão de quanto maior for o filme em termos de visibilidade, carreira anterior sabemos que, em geral, as negociações dessa questão financeira e exibição levam um pouco mais de tempo. Então é outro motivo para fazer os convites o mais cedo possível. E o trabalho vai andando nas outras semanas na combinação dessas duas coisas. Você vai emitindo alguns convites e vai tendo algumas respostas positivas ou negativas, vai começando a ter uma cara de um esqueleto básico e aí as próximas coisas que você vai vendo, discutindo e que são os outros inscritos todos e os outros filmes e tal, você vai um pouco negociando no sentido de ver quantas vagas você tem disponíveis e quais filmes já aceitaram. E é aí que você faz aquela conversa entre os filmes. Quando você escolhe os primeiros filmes para convidar, a tua tela está em branco e tudo pode aparecer ali. Depois que você começa a ter as primeiras confirmações, os teus próximos filmes já estão, de uma certa forma, para você como curador, dialogando com aqueles filmes que você está selecionando. Então você já começa a ter outros critérios em pauta. Esse ano, por exemplo, temos um documentário preto e branco da Índia sobre determinadas questões bem específicas da realidade indiana e que já tínhamos convidado há muito tempo. Mas aí apareceu um filme no festival de Berlim muito interessante e que era um documentário em preto e branco da Índia. E é uma pena, achamos esse filme muito legal e em outros anos convidarmos esse filme, mas não tem como em 30 vagas e com a variedade de coisas que queremos mostrar do cinema mundial, de gêneros, de formatos, de países, de diretores não cabem dois documentários preto e branco da Índia sobre assuntos contemporâneos da realidade indiana. Não cabe. Mas já estávamos com o outro fechado, já temos ele. Não é o ano para passar dois documentários tão parecidos.

É isso, você já começa a entrar nesse outro lugar que é de comparação, de montar um conjunto. Que é o mais importante para um festival sempre do que os filmes individualmente. É isso, estamos super acostumados a cada ano algo em torno de 5 a 10 filmes em geral convidamos e acabamos não conseguindo por essas questões de não fechar o valor financeiro da participação, do filme já ter recebido convite de outro festival e priorizar participar de outro evento ou nem priorizar o outro evento, mas já ter recebido convite antes e já ter aceito, aí

não dá pra mudar a sua palavra. A gente já sabe que isso vai acontecer quando começarmos. Não existe nervosismo ou ilusão de nenhum lado. E à medida que os filmes vão caindo, não vão fechando a gente já trabalha com essas hipóteses, com essa lógica, já sabe quais filmes tem chance de cair. Muitas vezes já trabalhamos com ideias de reservas, de filmes suplentes, de substituição. Mexe uma mostra para outra. Então, passa a ser um trabalho de afinação. Você passa do momento da criação plena do nada, do zero e depois você vai partindo para essa que podemos falar de uma afinação, de encontrar onde a orquestra que é formada por todos esses instrumentos, que é cada um dos filmes, vai tocando junto da melhor maneira. Isso é um pouco o processo muito resumidamente, pois é um processo muito complexo, muito multifacetado e que todos os anos é diferente, porque os filmes são diferentes e nós somos diferentes. Diria só que tudo isso eu falei da parte muito prática e de processo mesmo, mas o legal é, de fato, que tudo isso é feito com reuniões muito interessantes, muito produtivas, muito prazerosas em que ficamos realmente 2 horas, geralmente, em torno disso, falando de filmes. Falando da paixão que alguns tiveram por alguns, de outro que teve uma reação negativa de algum filme que, eventualmente, alguém teve uma reação positiva. Vamos escutar um ao outro, vai ver se a reação negativa de um ressoa mais com os outros e com a própria pessoa para você enxergar de outra maneira ou se acontece o contrário. O lado vivo da coisa é que é realmente interessante, que é esse processo de ir fazendo tudo isso acontecer.

No Olhar, nesses últimos anos, a gente tem tido uma mistura de uma continuidade dessa equipe, mas também uma renovação. Que era uma coisa que inclusive em Brasília, onde eu podia um pouco desenhar como ia ser o funcionamento da comissão, eu sempre deixei como um método mesmo de trabalho. Em Brasília eu trabalhava com cinco pessoas em cada comissão. Eu participava das duas, de longa e curta-metragens. Eu e mais quatro em cada uma das comissões. Então eu propus logo para o Secretário de Cultura, que era o presidente do Festival quando me chamaram, que o meu método e que eu gostaria de trabalhar com isso de comissão é que essas pessoas de um ano para outro eu manteria duas e substituiria duas. Porque a ideia era uma parte da comissão reter com ela um conhecimento institucional até do que a gente objetiva ali no Festival e como foi um processo e de fazer esse processo não ser vivido pela primeira vez, uma descoberta total e plena. Descoberta é legal, mas tem um outro lado que é você aprender algo do zero. Então, você mantém ali uma memória na

comissão, mas também não engessa a comissão. Que é o outro risco. Que é de você trabalhar sempre com o mesmo grupo de pessoas e acabar, como eu falo algumas vezes, usando os mesmos critérios para filmes diferentes. Isso de renovar também é legal para que, de uma forma ou de outra, tenha um olhar novo ali. Seja para o processo, como estão organizando, montando ou fazendo, seja para os filmes e para a discussão de filmes e cinema. No Olhar não tem uma coisa tão estabelecida assim, tão montada. Mas tem alguma coisa que acaba acontecendo meio que naturalmente, de algumas pessoas saírem porque tem um outro convite, uma impossibilidade. E aí o Antônio sempre tenta trazer uma pessoa nova. E nesse caso eles tentam mesmo trazer pessoas novas, no sentido de jovens, de primeiros trabalhos, de renovação.

Para o Antônio, como o Festival é de Curitiba, tem sido muito importante. A comissão hoje é feita de cinco pessoas, uma delas é o próprio Antônio que é de Curitiba e é o diretor do Festival, e tem eu e a Carla que somos de fora e a Camila e o Gabriel que são de Curitiba. Acaba sendo uma junção muito interessante de variedades. E é um pouco isso, assim você vai misturando ideias, conceitos e teorias com a realidade, com a prática e as metodologias. O mistério maior é esse. É fazer com que os conceitos e os métodos se irmanem. Que eles não briguem uns com os outros. Fazer método e ideia andarem juntos.

Comentastes rapidamente sobre como mudam a cada ano essas comissões. Como fica isso em relação ao critério de escolha dos filmes? Qual é o critério? Vocês têm algum tema em mente quando iniciam uma seleção?

E.V.: Eu acho que no que tem relação com essa ideia de temas, estéticas, narrativas, certamente é uma coisa que você vai descobrindo. Até comentei com você que o próprio Cléber Eduardo me falava isso e que eu achava muito sábio da parte dele, que você sempre vai descobrir o festival que você vai fazer a partir dos filmes que são inscritos. Não adianta você chegar com uma ideia. É aquilo do bloco quadrado, no buraco redondo. Triângulo não vai encaixar no círculo. Pode até dar, mas você tem que redesenhar o círculo. Então, eu acho que você chegar com muitas ideias prontas talvez os filmes não te respondam o que você gostaria. Melhor é partir deles. O que eu sempre falo quando o pessoal fala sobre critério é que eu acho que existe não é uma questão tanto de critério no sentido de “Tem isso, então tá dentro. Não tem isso, então tá fora.”. Mas acho que tem uma coisa importante que é uma

coisa do DNA do festival. E cada festival tem um DNA. E esse DNA pode ter a ver com as motivações que existiam quando ele foi criado, pode ter a ver com algo que foi construído pelo festival ao longo dos anos. Por exemplo, é muito diferente quando eu assumo o Festival de Brasília em 2016. Nós estamos falando em fazer a 49ª edição do festival, então esse festival tem 48 anos de história. E você tem que saber que história é essa. E essa história tem tanto a ver com uma histórica prática do festival como uma história da cidade de Brasília, ao redor do festival, do cinema brasileiro. A partir de um certo momento algo se constrói a partir dessa tradição que já passa a significar algo pro evento. E várias outras coisas, qual é o lugar do evento neste ecossistema que estamos falando? Ele é puramente brasileiro? Ele é internacional? Ele faz estreias ou leva para uma determinada região filmes que aquela região não viu?

Eu já fiz coisas, não lá atrás quando comecei, mas mais recentemente como o Guarnicê, do Maranhão, Cine Ceará, Goiânia Mostra Curtas, para citar alguns festivais que eu trabalhei nos últimos 3 ou 5 anos. É muito diferente, o que você imagina para a seleção de algum desses festivais é totalmente diferente do que é o Festival de Brasília e o Olhar de Cinema. Então, não tem um critério único. É claro que tem um lado subjetivo que vai ser sempre essencial, que é minimamente aqueles filmes te interessam enquanto pessoa e grupo selecionador, e isso é muito subjetivo e amplo. Mas tem uma questão de trazer a discussão. Falei dos comentários que fazemos no sistema do Olhar e múltiplas vezes vamos usar a expressão de que o filme é muito interessante, mas não é para o Olhar de Cinema, e naquele momento isso é o mais importante. Várias vezes são filmes que a gente pode ter gostado de assistir individualmente e que a gente acha que um público vai adorar assistir, mas várias vezes dizemos até em reuniões que torcemos que outros festivais peguem aquele filme. Achamos que eles são para outros lugares, achamos que são muito legais e queremos que eles sejam vistos, exibidos, mas não é o público do Olhar. O Olhar está na 11ª edição, então já criou uma tradição. Não é como a de Brasília ou da Mostra de São Paulo, mas é uma tradição e uma relação que o público já espera. Mas também tem a ver com essa questão dos próprios filmes ao redor. Um filme totalmente fora da curva é legal. Sempre trabalhamos com essa ideia de que não queremos ter uma cara de que todos os filmes são assim ou assado e a gente gosta de jogar com isso, com essa surpresa. Mas tem que ser uma surpresa produtiva. Trazer uma coisa nova, diferente, mas dentro de um universo que está em diálogo com o que está em volta. Agora,

jogar um filme que está totalmente fora da curva e que não é a natureza do festival, do público, não faz bem pro próprio filme, na maior parte das vezes. Porque ele acaba tendo uma experiência, por exemplo, no caso dos filmes brasileiros que estreamos, claro, é importante dizer isso quando você está falando do ponto de vista de um curador brasileiro trabalhando no Brasil para eventos que acontecem no Brasil, tem um grau de responsabilidade e de atenção e de cuidado e de entendimento do lugar do cinema brasileiro do festival que é totalmente diferente de lidar com filmes de outros países. E como nas mostras competitivas do Olhar, nas seções principais, a gente só trabalha com filmes que estão tendo a primeira exibição, se você pega o filme errado e coloca ali, pode ser muito ruim para o filme. O Olhar tem um tipo de cobertura de imprensa, de jornalistas e de críticos, que se você colocar o filme errado ali, é grande a chance de que a maior parte deles vai escrever um texto pejorativo sobre o filme. Então, na primeira experiência do filme, o diretor, a diretora, os produtores ficam super felizes e, de repente, vira uma experiência ruim. Você já tem que prever esse tipo de circunstância. Na hora pode ser que o produtor ou a produtora discordem, os realizadores fiquem chateados por não serem selecionados. Mas você, no fundo, sabe que era a melhor coisa para o filme. E acho que esse é um lugar da responsabilidade também. Que é saber o que é o melhor para cada filme.

Dentro do próprio Olhar, por exemplo, temos mostras diferentes com perfis diferentes. Tem a Competitiva principal, a Novos Olhares, a Outros Olhares, as exibições especiais. Cada uma delas já estabeleceu com o público determinadas lógicas, estéticas, narrativas, etc. A gente muitas vezes fala disso. “Esse filme tem que entrar nessa mostra. Esse filme poderia passar nessa mostra ou nessa outra. Em cada uma delas ele vai ter uma recepção diferente. O que é mais interessante? O que achamos que o filme gera uma resposta mais interessante? Nessa mostra ou naquela outra?” E às vezes a gente até mexe filmes durante o processo, na medida que vão chegando os outros convidados. Mas cada coisa dessas é uma questão de identidade. Os critérios então vão por aí, a coisa da conexão, da junção que a proposta do filme tem ou não tem com o festival e com mostras específicas dentro do festival.

Está também muito atrelado à direção artística do festival e o que foi cimentado lá atrás. Falasses algo que gostei muito e que era a minha próxima pergunta, que é sobre o público. Achei, talvez, o quão exemplar essa relação que no Olhar vocês tiveram com o público, especialmente durante a pandemia. De ir nas redes sociais, de estar lá

acompanhando. Um papel de curador que muitas vezes não se vê, pois é comum o curador colocar o filme no festival e sair de cena, ou comentar da seleção em uma mesa de debate. Qual a tua visão como curador a respeito do público, da recepção pelo público quando está fazendo a seleção?

E.V.: Acho que não tem certo ou errado, mas a maior parte de programadores e curadores que eu conheço e que partilham em algum grau essa paixão por esse trabalho, esse é o momento que justifica o trabalho todo. Você idealiza tudo isso no momento em que o filme vai chegar numa sala, seja no sistema tradicional (no cinema) ou no online, que tivemos que incorporar e aprender a colocar nesses últimos anos, e impacta em alguém do outro lado. E que a forma desse encontro seja o mais produtivo possível, pro filme e para o espectador. E que idealmente, em termos do festival, que isso gere reações positivas o suficiente. E reação positiva não estou querendo dizer só elogios, mas a questão da interação gerar outros movimentos, outras circunstâncias, outras coisas, para que o público queira voltar para ver mais filmes, para ver outras edições e para que o realizador queira voltar também com outros filmes. O ideal para um festival sempre vai ser que ao final desse processo, os realizadores dos filmes e os espectadores tenham dito “Foi uma semana, foram 10 dias intensos, incríveis, quero passar por isso de novo.” É isso o que você está buscando sempre. E acho que você tem que fazer o que for possível para que isso aconteça. E o Aaron, por exemplo, é um cara com quem eu aprendi muito nesse sentido. Ele é um cara que trabalha muito, acredita muito nessa ideia de você preparar o público para receber um filme e num certo sentido, preparar o filme para receber um público. É um caminho de mão dupla. Eu sempre gostei, mas a partir da experiência com o Aaron, a gente radicalizou muito no Olhar nos últimos três, talvez dois anos antes da pandemia e que no online era uma coisa mais difícil de você realizar da mesma maneira. Mas a gente foi tentando achar algumas formas, mas certamente não tem como reproduzir a coisa da apresentação das sessões. No Olhar, a gente fazia e era uma trabalhadeira no sentido metodológico, logístico e prático. Mas nos últimos dois ou três anos, principalmente nos últimos dois anos de pré-pandemia, a gente fazia uma grade. O Olhar tinha entre cinco a seis salas simultâneas passando filmes e nós fazíamos uma divisão entre os quatro curadores, porque o Antonio como diretor não só artístico mas inclusive prático do andamento, não tem como durante o festival estar lidando com esse tipo de coisa, ficávamos nós quatro do restante da curadoria e se dividia com escalas de horários, de locais e de

conexão de cada um com cada filme. Para que toda sessão tenha alguém apresentando. Principalmente quando, claro, você tem um realizador, uma realizadora, parte da equipe, que muitas vezes estavam presentes, principalmente nos filmes brasileiros. Mas mesmo quando não tinha, nos Clássicos, na Retrospectiva, que você não tinha pessoas presentes da produção, mas fazíamos uma apresentação para cada sessão. para que o espectador perceba qual o lugar desse filme na seleção, qual o lugar onde esse filme nos toca, com quais outros filmes da programação ele está dialogando. É uma forma de que o espectador volte para outras sessões, se ele gostar daquele filme. Fazíamos sempre uns 3 a 5 minutos de apresentação antes de cada sessão e eu sei que depois de um tempo o espectador do Olhar, por exemplo, ele espera isso, ele quer isso, ele já deseja isso e entende que vai ter isso e o que isso pode gerar. Essa ideia de você apresentar literalmente o filme para o público, não só no sentido de fazer a apresentação, mas de introduzir, apresentar uma pessoa a outra. E fazemos questão.

Em Brasília você tem uma centralidade da programação no Cine Brasília, e até tem dois ou três outros lugares, mas tem o Cine Brasília como centro de energia do Festival. E no Olhar, não... você tinha cinco, seis salas simultâneas e nenhuma delas é necessariamente mais importante. Então passamos por um processo, em determinado momento, que é muito interessante, que é quando o Antônio desenha a grade do Festival e que filmes passam em que dias e em quais horários. E ele divide isso com a gente antes de tornar público e passamos alguns dias trocando e-mails e discutindo sobre. A gente passa um tempão fazendo esse jogo de quase quebra-cabeças. É uma outra parte do trabalho e que fica literalmente ali alguns dias até terminar. Tudo isso é muito pensado e discutido tendo em mente o espectador e como vai ser a experiência dele. No online, por exemplo, como você não tinha o horário das sessões essa discussão de grade não tivemos, mas tinha uma coisa dos filmes estarem disponíveis só por um dia e era só alguns filmes. Então várias vezes a gente propôs de talvez alguns filmes disponibilizar em determinado dia da semana. Tudo isso era discutido e pensado por todo mundo da programação e da curadoria. Então, por isso, eu inclusive, sempre preferi para descrever esse trabalho conforme eu enxergo ele nesse universo dos festivais de cinema contemporâneo, que significa que primeiro você abre inscrição e recebe um conjunto de inscritos, e segundo, a maneira de você montar uma programação. Eu sempre preferi o termo programador. Eu uso sempre que eu posso, o que eu faço pra mim é programação. Porque a curadoria pra mim está mais perto de alguns outros tipos de trabalho onde você vai propor

uma mostra para o CCBB ou para a Caixa Cultural, você inventar qual o recorte que você quiser. Os filmes do diretor tal, os filmes da temática tal... isso eu acho que é um trabalho de curadoria, que é você juntar todo o universo de filmes que já foi feito no mundo. A partir daquilo, o seu gesto temático, criativo começa e junta determinados filmes. Isso eu entendo como essa ideia do gesto curatorial. A programação para mim é isso, de novo, retomando aquela pergunta tua anterior, mas trazendo ela para esse tema.

Eu recebi esses 400 filmes e a gente vai escolher 30 para passar no Olhar de Cinema. Isso pra mim, que é um trabalho de seleção, de programação, é diferente de curadoria. Não posso chegar lá e dizer que eu quero tais filmes. É o que tem e vamos ver o que sai como um programa. E dá essa ideia dessa coisa mais “pé no chão” que faz parte nesse trabalho e que é muito decisivo, colocar eles numa grade, ver em que horários e que lugar vai ser exibido, qual filme vai passar antes ou depois. Sem superdimensionar, mas, de fato, se você vai no Olhar de Cinema e vê na sala tal e está passando aquele filme e depois aquele outro, não foi por acaso, eles estavam ali de propósito. O filme que está passando às 15, às 17, às 19, às 21 horas teve uma discussão longa sobre o horário esse dia. Para mim isso gruda com essa ideia que eu gosto mais, que é mais cara e mais querida, que é a ideia de programação. Eu já fui, também gostava de fazer essa diferença, eu não dizia que eu era DJ, eu era tocador de música. É diferente do DJ pra mim, que é aquele que interfere na música, mexe dentro dela, mexe em ritmos, beats. Eu tocava músicas em sequência numa festa. E acho que um festival tem muito a ver com isso. Assim como um DJ, tocador de músicas pode matar a alma de uma festa ou dar a vida, uma programação de festival errada pode fazer isso com um filme, uma situação, pode fazer isso com um festival. Então eu acho que me aproximo um pouco nessa experiência. Embora ali na pista de dança uma música grudada na outra fique mais claro na sua cabeça, mas acho que um festival ao longo de dias e ao longo de cada dia, tem uma coisa parecida acontecendo ali. E a gente leva muito a sério e passa muito tempo fazendo isso, sabe? A gente faz os debates, que antes eram na sala e atualmente nesse formato do online que fica no Youtube. E a gente também faz os textos de apresentação, tanto dos filmes no catálogo quanto da mostra como um todo, trabalha com o pessoal da assessoria de imprensa com os textos de release, de redes sociais. Tudo isso é a programação do festival, segundo o trabalho que a gente faz. Pelo menos no Olhar.

O que tu considerarias como uma curadoria seria uma versão mais alargada da programação? De envolver esse curador em outras frentes? De preservação, arquivo, uma preocupação histórica? O que é esse curador para ti?

E.V.: Eu acho que é uma coisa cruzada que é o seguinte, eu não gosto de ficar superdimensionando a ideia de poder nesse gesto, mas não sendo ingênuo ou inocente e dizer que não tem nada relacionado ao poder. A ideia da curadoria pra mim parte de um superdimensionamento do papel dessa figura de quem faz essas escolhas de filmes. E não digo isso de uma super dimensão no sentido ruim, digo simplesmente o seguinte, tal gesto só existe porque tal pessoa decidiu. Ela disse num certo momento que teve uma ideia e esses filmes todos aqui criam um diálogo X, Y, Z e vou propor e vou conseguir o financiamento ou o local, internet, onde for, para propor esse encontro. O simples fato desses filmes estarem em contato, em conjunto, exibidos num espaço é por causa de eu ter tido uma ideia. Isso, pra mim, é a curadoria no sentido mais puro. Que é assim, o gesto criador original que faz determinado grupo de filmes serem exibidos juntos é dessa pessoa que chamamos de curador. O curador pra mim é essa pessoa que trabalha no cotidiano do dia-a-dia. Como é o trabalho de um festival que vai acontecer todos os anos, o motivo que o festival existe pode ser qual for e ele precisa montar uma programação anual que vai depender dos filmes que vão se interessar em participar daquele evento. Ou seja, não é o meu gesto que faz existir um conjunto de filmes. Esse conjunto de filmes existe no mundo, num determinado momento, eles querem participar de um evento. E o meu papel é pegar esse universo de filmes e propor a partir deles um recorte. Mas o conjunto é finito, que é o conjunto dos filmes desse ano, dos filmes que se inscrevem no evento, e o meu papel não é propor um recorte que chame a atenção, que vou agrupar eles por um pressuposto tal. Pressuposto estético, narrativo ou temático... É simplesmente assim: “Ah, propõe aqui os 30 filmes que esse ano vão compor o Olhar de Cinema, a partir desses 500 inscritos.”. Aí que eu vejo um pouco essa diferença, sabe? Claro que eu acho que muitas vezes a curadoria tem a ver com a história do cinema, com o recorte que pode atravessar. O próprio Olhar tem gestos muito curatoriais, a mostra Retrospectiva do Olhar é um gesto curatorial eminentemente. A mostra Clássico, de alguma maneira, embora ela não tenha um recorte fixo, mas parte de um olhar para o passado que são gestos curatoriais. Tem gestos mais curatoriais no próprio Olhar de Cinema. Não por acaso, falando em termos de índole, são mostras que eu participo bem menos. Não é o que

me atrai mais no mundo do cinema ou no mundo desse trabalho. Eu prefiro esse trabalho que é o corpo a corpo com o desconhecido. Ou seja, quais são os filmes desse ano que estão aí e se inscrevem, vamos ver como eles são e vamos ver de achar uma solução. Eu gosto mais desse exercício, me dá mais ânimo de fazer, frio na barriga, vontade... gosto mais disso do que ficar em casa elucubrando e pensando o que dentro da história do cinema eu acho que é genial, o que acho de caminhos, achar recortes. Eu acho maravilhoso.

O Aaron, por exemplo, é um especialista. Faz isso lindamente. A Carla, que trabalha no Olhar também. A Carol Almeida que está com a gente no Olhar, no grupo de curtas, mas também propõe mostras mais amplas. Tem gente que admiro demais e faz isso lindamente. Não é o meu barato. Talvez eu não acredite que eu tenha um olhar tão interessante, tão único... Tanto que até na mostra que eu fazia isso mais, as mostras do CCBB dos 100 filmes do Cinema Brasileiro nos anos 90 e depois no ano de 2000. E agora que fizemos em 2021, eu consegui achar um jeito de até disso, que era um gesto original meu e criativo, de eu sair do lado da escolha dos filmes. Eu escolhi 10 curadores e cada um deles fez um olhar diferente e o que eu fiz foi um pouco organizar metodologicamente como os olhares de cada um não se repetir demais ou se estavam fora do contato. Eu gosto mais desse lugar da organização no sentido prático. Pra quem gostar de astrologia, eu sou virginiano, então me sinto muito confortável no lugar da organização e do método. É algo que pra mim eu preciso para existir diariamente e me deixa muito satisfeito, bem resolvido internamente quando eu estou num lugar assim. É o tipo de desafio que pra mim é muito prazeroso, enquanto para outros é um saco.

Tanto que eu passo horas e dias, meus colegas podem dizer. Lá em Brasília eu era responsável por esse sentido, mas mesmo no Olhar eu sou a pessoa que mais fica dentro das nossas planilhas do Excel e que usamos para várias coisas do Festival. E eu sou aquele que passa o dia inteiro pintando as coisas com cores diferentes, fazendo anotações, reorganizando as linhas. Porque eu preciso disso para existir e eu gosto. O que eu tenho a dizer sobre a história do cinema mundial, fazer um recorte? Eu não acho que eu tenho algo interessante a dizer, acho que as minhas ideias serão talvez banais, meio repetitivas. Nada contra também, não vou fazer o híper humilde. Mas é que não me dá prazer.

Quando eu vejo as propostas que o Aaron e a Carla trazem, eu digo que essas são pessoas que nasceram para fazer isso. Que é dali que tiram o prazer, eles fazem o seu melhor, iluminam o

seu olhar através do deles. É um outro lugar, sabe? Eu não me meto muito nisso, exatamente por achar que tem pessoas ali que fazem muito melhor do que eu. E eu talvez ache que eu tenho um ótimo talento para fazer esse outro lado, que é organizar. O Aaron sempre falava disso também, eu era a pessoa que no final do processo chamava atenção. Eu sou a pessoa que, em geral, nesse final que é o momento de ter que lidar com o que a realidade impôs ali da nossa seleção ideal e tem que achar como resolver determinados dilemas, onde colocar um filme que não coube, etc. O quebra-cabeça da grade de programação, de fazer e propor para o Antônio. “Tira dez minutos dessa sessão, inverte esse filme com aquele.” Eu acho que é isso, eu vejo esse lugar como de um programador. E tem a ver com isso do público, pra mim é muito natural pensar no público enquanto eu faço isso tudo. Até por isso eu gosto dessa ideia de programador, mais do que curador porque o programador, por um motivo meio prático, tem que estar muito conectado com o público o tempo inteiro. O curador talvez não, pode estar perdido nas suas ideias, os seus conceitos e depois alguém vai pegar isso e organizar para colocar em contato com o público.

Tens uma parte que parece de gestão desse universo da curadoria, de olhar para produção do festival, de uma maneira muito operacional.

E.V.: É, muitas vezes essas coisas se juntam ou não. O Antônio, por exemplo, é capaz dessas duas coisas embora ele seja mais produtor do que eu. Mas ele, ao mesmo tempo, traz muitas coisas interessantes de um olhar artístico. Diria que ele tem um lado mais desenvolvido do que o outro, mas ele trabalha os dois o tempo inteiro. Outras pessoas são ao contrário e outras são incapazes. Eu comecei fazendo produção em cinema, assistência de direção, que são coisas muito de organização. Até em festivais eu comecei produzindo. Então, eu sei fazer essas coisas e tem um lado meu que é assim, eu sei como é feito. Em Brasília, por vários motivos, eu não fazia. Fazia só a direção artística, a parte, digamos, criativa e conceitual e artística. Mas eu trabalhava com pessoas que eu respeitava muito em todos os sentidos, na parte prática. E trocávamos o tempo inteiro, que aí que eu acho onde a coisa funciona muito bem. Quando a pessoa que está fazendo a parte prática entende as demandas da parte artística e não fica tentando passar por cima, achando que a parte prática é maior que a artística. Elas são iguais. Mas também não ter a pessoa artística que acha que a artística é maior que a prática. Então, várias vezes tivemos essa conversa. Não dá para eu chegar e resolver um monte de coisa e dizer pra alguém resolver. Quando eu dirigia filmes, sempre troquei muito com produtor. Tem

diretores que são: “Ah, vai ser assim. Vocês resolvem, minha ideia é essa.”. E às vezes saem ótimos filmes assim. Não tem certo ou errado. Mas eu não sei fazer isso. Eu tenho que trabalhar em conjunto. No meu primeiro curta, eu lembro que tinha uma amiga que fazia assistência de direção e ela falava assim: “Cara, fazer assistência de direção para você é um paraíso e um inferno. Um paraíso porque eu sei que você vai entender o que estamos fazendo, não vou falar e sentir que temos uma briga. Inferno porque eu quero trabalhar também. Você chega e começa a falar do seu problema que eu tenho que resolver e aí você diz como resolver. Eu não quero que você fique me dizendo, eu quero fazer também.” Então tem as duas coisas. Você não ser totalmente desconectado da realidade, mas também nunca acabar tomando tudo para fazer e não deixar a outra pessoa.

Dentro da nossa dinâmica no Olhar, isso funciona muito bem. Porque eu acho que cada um tem índoles muito diferentes. O meu lugar da metodologia, da gestão, da organização acaba sendo muito útil para os meus colegas e minhas colegas e eles e elas trazem outras coisas. Ali a gente se encontra. E a gente achou, a essa altura do campeonato, o espaço de cada coisa. Então, fica mais gostoso hoje em dia porque a gente já sabe um pouco. Isso é algo que ele faz, isso é ela, isso sou eu. No final das contas tudo se equilibra, tudo se balanceia. Essa é a vantagem que eu falava no início.. a renovação é super legal, mas a manutenção de certas coisas de determinadas coisas é bom por causa disso. 3 anos, 4 anos depois você já sabe. Uma coisa que acontece muito no nosso trabalho, particularmente com os filmes brasileiros, que, de novo, é importante falar quando estamos falando de um festival internacional e o lugar dos filmes brasileiros. É que a gente consegue chegar a dizer assim: “Vi um filme aqui e não me encantou. Mas eu sei que provavelmente por questões estéticas e narrativas não seria eu dentro dessa comissão a pessoa que se encantaria com esse filme. Então, Carla, Camila, Aaron, Antônio dá uma olhada nesse filme. Se vocês não se encantarem é sinal que não vai rolar mesmo.”. Quando você vai ganhando essa intimidade dentro da equipe, isso é um ganho enorme. De um pouco antecipar que filmes podem chamar mais a atenção de um ou de outro. Uma coisa que eu sempre falava, e não falamos disso e acho importante, nesse equilíbrio do trabalho em conjunto de uma comissão, eu tenho a tendência de achar, eu prefiro apostar num filme que numa comissão de seleção de cinco pessoas em que duas pessoas são apaixonadas e as outras três não. Preferível do que num filme em que todo mundo assiste e diz que é um bom filme. “Mas você achou incrível? Não, é um filme legal.” Mas ninguém é

apaixonado. Se tiver um filme que todo mundo achou legal sem empolgação e duas pessoas acharam incrível, fora da curva, a gente costuma ir nesse segundo filme. Porquê? Porque é o tipo de reação que a gente quer causar. E sabemos a partir desse nosso microcosmos de cinco pessoas, que você tem uma variedade de olhares, se uma pessoa de nós cinco gostou e se encantou, provavelmente num público maior algumas pessoas vão se apaixonar e se encantar também. Não serão todas, e isso a gente já sabe por ver no microcosmo, mas vai ter, esse filme é capaz de causar paixões. Isso pra gente, para um festival, é mais importante você ter esses filmes que vai ser aquela sessão.

Quando eu falo que a minha vivência com o cinema está muito conectada à festivais, é isso... Quando eu tinha 16, 17, 18 anos eu ia no Festival do Rio, no Curta Cinema, o Festival de Curtas de São Paulo, a Mostra de São Paulo, e eu tenho sessões de determinados filmes que eu carrego comigo pra sempre como marcantes na minha formação. Posteriormente, seja um pouco depois ou muito depois ou hoje em dia, eu sou capaz de olhar e dizer que é um filme que nem é tão incrível assim, ou pelo menos não acho mais. Mas ele foi determinante na minha vida. No Olhar a gente aposta muito nisso. Prefiro que cinco ou dez pessoas tenham uma sessão inesquecível de um filme que vai marcar a vida delas, do que trinta pessoas que saem dizendo que foi um filme legal e saiam para comer uma pizza e no dia seguinte nem lembra mais daquele filme. Então, eu prefiro. O festival vive mais de oferecer experiências inesquecíveis e únicas. Pra isso, pro meio a meio, já tem a televisão. Já tem 700 streamings. Então você tem que oferecer alguma coisa diferente. Isso é uma coisa que sempre me marca nessas experiências. E aí não importa, eu sou o diretor artístico, quer dizer que se você assina você gosta de todos os filmes. Não é isso, não é sobre isso. É sobre um festival oferecer um filme que talvez, sei lá eu, numa sala do Cine Brasília de 400 a 500 lugares, 30 pessoas tenham uma experiência inesquecível e o fato de que eu, Eduardo Valente, Diretor Artístico do Festival, gostar ou não gostar do filme, não tem a menor importância perto disso. É esse enxergar isso, no nosso caso, a gente prefere apostar na paixão, na capacidade mobilizadora. Carlão Reichenbach uma vez falou disso, falou de um filme que era até do Pedro Costa, acho que era o No Quarto da Vanda, numa das primeiras exibições em Rotterdam e o filme tinha umas 4 horas de duração. E ele escreveu na coluna dele: “No final tinham quatro pessoas na sala, mas essas quatro pessoas nunca mais vão esquecer do que elas passaram naquele dia, naquela sala.” E teve um outro filme que passou com 200 pessoas e meia hora depois ninguém

ia lembrar que esteve ali, que assistiu. E vai ver mais uns outros quatro filmes no dia seguinte e nem vai mais lembrar. É contrabalancear o que esses números querem dizer, não importa se terminou a sessão com 4 pessoas, se 4 pessoas vão lembrar pra sempre. Tem sessões de cinema que a gente carrega para o resto da vida.

Comentou muito sobre o trabalho de equipe, da importância dessa troca e tu falou da troca das equipes. Queria entender quem são esses outros colegas, esses profissionais? Tem comissões até mesmo que vemos diretores, produtores e atores.

E.V.: Nesse ponto eu vou falar sobre o Festival de Brasília que foi um lugar que me foi dado, inclusive porque eu exigi assumir este papel, a autoridade para pensar, montar, estruturar uma lógica. Porque em outros eventos é isso, como você falou, é muito diferente. Alguns eventos parecem não ter critério nenhum e em alguns eventos como o Olhar é um critério mais específico do que o de Brasília, porque além de ser um festival internacional é um festival feito a partir do interesse de uma empresa que começou há muito tempo atrás. Então ela tem o direito de criar os critérios que forem e estabelecer um método de trabalho, tem toda uma lógica interna.

Mas Brasília, pra mim, tem algumas coisas que são importantes. Primeiro, é um festival público. A sala de cinema em que ele acontece é pública. Ele é organizado pela Secretaria de Cultura, feito todo com recursos públicos. Então tem toda uma lógica que eu, que trabalhei na ANCINE, entendo a diferença que isso tem em relação a uma iniciativa privada. E tem todo o histórico, a tradição de 49 anos na época em que entrei e que hoje já são 53 edições. Passou pelo cinema brasileiro dos anos 60, 70, 80, 90 e anos 2000. Tem uma centralidade de importância dentro do cinema brasileiro muito grande. O que quer dizer com isso? Que, por exemplo, o Olhar tenta ter importância, mas ele é antes de tudo um evento de Curitiba, para o espectador de Curitiba, para o cinéfilo de Curitiba. Num certo momento ficamos muito felizes de ver pessoas que vinham de São Paulo e de Porto Alegre, durante aquela semana. Mas é a minoria, a gente sabe disso. A Mostra de São Paulo e o Festival do Rio tem, por exemplo, público que vem de fora que é razoável. Mas claro que o foco é da própria cidade, mas tem várias pessoas que vêm de outros lugares. O Olhar não está nesse tamanho. Brasília tem essa coisa que para além do público, além dessa questão, é um festival que é um pouco, e sempre considerei assim até antes de trabalhar lá, como um patrimônio do cinema

brasileiro. Num sentido mais amplo de influência, de discussão, de importância e tal. Então, isso tudo faz parte da minha resposta para você, porque isso tudo tem que ser levado em conta. Então em Brasília eu pensei duas coisas basicamente, que tem a ver com esse assunto que você falou de “qualificação”.

Eu acredito que curadoria e programação são uma especialidade, é um trabalho, é um ofício. Então, eu acho que uma pessoa pode ir num filme e fazer uma atuação sem ser um ator de formação, mas isso tem determinadas coisas, circunstâncias. Uma pessoa pode pegar uma câmera, filmar um filme e não ser um fotógrafo. Mas a gente acredita que existem esses trabalhos. Ator, fotógrafo, diretor, e eu acredito que existe esse que é curador, programador. Então falei pro Secretário de Cultura: “Eu só quero trabalhar com pessoas que eu acredito, eu quero trabalhar com curadores e programadores, no máximo com críticos que, de alguma maneira ou de outra, tenham propostas curatoriais e programação, que já fizeram em outros momentos, ou que tem nos seus próprios textos.” Porque eu acredito que o ponto comum, falamos muito disso da outra vez, mas o grande ponto em comum entre a crítica e a programação é que de alguma maneira você precisa assistir muitos filmes e criar juízos de valor sobre esses filmes baseado em coisas para além do “eu acho legal, eu não acho legal, eu acho chato, eu acho divertido.” Nesses dois trabalhos você tem que fazer essas coisas. Então, eu não acho que um crítico tenha a experiência, a expertise, a capacidade de fazer determinadas coisas do trabalho de programador, tão bem como um programador. Mas ele pode estar numa comissão de seleção em conjunto e conversar sobre os filmes a partir de gestos meio parecidos, de assistir esse filme, localizar esse filme na história do cinema brasileiro ou mundial, no contemporâneo brasileiro e mundial. O que me incomoda quando você traz um ator, uma atriz, um fotógrafo, um produtor, é que alguns que eu acho que seria capaz, por índole, por trabalho, e tem outros que você vai perguntar o que viu de cinema brasileiro nos últimos 5 anos e responde que viu 4 filmes. Essa pessoa não é capaz de fazer esse trabalho. Porque você tem que saber quando essa quantidade de filmes chega para você, assim... esse filme aqui é desse realizador ou realizadora da Amazônia, de Goiás, de São Paulo, tá em relação com quem no grupo de universo que ele faz esse filme? Na tradição do cinema desse lugar? Na tradição do cinema mundial? Nas conexões? Se você não é capaz de falar de nada disso ou você não sabe quais foram os filmes brasileiros que passaram no Festival de Brasília do ano passado, do ano retrasado, de 10 anos atrás, você não é capaz de decidir os

filmes desse ano, sabe? Você não é capaz. Melhor, é capaz. Fazem nesses últimos anos e em outros momentos já fizeram, sai lá uma seleção, mas você não tem uma seleção que consiga olhar e dizer que é muito representativa da produção do cinema brasileiro de hoje e ela está dialogando dessa maneira, fazendo isso, fazendo aquilo. Você é capaz de escolher filmes, mas não é o trabalho de programação e curadoria. Escolher filmes qualquer um é capaz. Mas porque esse filme? Por que esse pra este festival? Porque esse em relação a esses outros? Esse é o trabalho. Pra mim eu deixei claro, eu acredito nisso e eu só vou chamar pessoas que sejam programadores, curadores e no máximo críticos, mas com esse recorte, esse olhar para complementar as comissões. Porque não temos essa quantidade de programadores e curadores disponíveis. Essa é a primeira coisa.

E a segunda coisa era uma tentativa justamente e que tem a ver com a questão da renovação, de ter uma comissão de seleção diversificada. O Olhar de Cinema tem, sem trocadilho, um olhar de cinema naquele evento. O Festival de Brasília não é isso. Ele não quer o cinema autoral com interesse na linguagem. Isso pode fazer parte, deve fazer parte. Mas não é só isso, pode ser outras coisas. Então, eu não queria ter uma comissão com pessoas absolutamente parecidas, iguais, com gostos similares. Mas sim com capacidades de trabalho diferentes. E uma coisa que é muito importante dentro do Brasil, ainda mais um festival de cinema brasileiro como Brasília e central como geograficamente o Festival é, mas além disso essa ideia de amplitude do Brasil. Então, por exemplo, sempre tivemos em todas as comissões, pelo menos e sabendo que eu sou uma pessoa do Rio de Janeiro, uma pessoa de algum estado do Sul do Brasil, alguma pessoa de algum estado do Nordeste, alguma pessoa de Brasília, sempre achamos isso decisivo e tem essa peculiaridade do Festival representar o cinema brasileiro como um todo, mas acontece num lugar específico que é Brasília. Então precisamos do pulso de alguém dali que conheça o Cine Brasília, o Festival de Brasília com essa convivência ano a ano, o cinema brasiliense que é muito importante para o Festival. E aí geralmente tínhamos uma pessoa de São Paulo ou em determinado momento alguma pessoa do Espírito Santo. Em suma, é uma pessoa do Sudeste e tentar variar.

Teve uma época quando saiu uma pessoa que estava na seleção que era do Rio entrou uma pessoa que era de São Paulo, Minas Gerais, Espírito Santo. E outras variedades, uma análise combinatória complexa, mas muito interessante. Quantidade de mulheres e homens era um tema importante. Quantidade de pessoas jovens e pessoas de gerações mais experientes, até

anteriores à minha. Pessoas negras, pessoas LGBTQ+. O máximo possível. Claro que nessa análise combinatória nem todos os anos em cada seleção tinham, até porque seria numericamente impossível. Mas o máximo possível dessas variedades e as variedades sem contar as questões étnicas, culturais e de gênero. Pessoas que tem um perfil de cinema experimental, pessoas com perfil de cinema mais popular. O máximo possível de variedade, porque eu acho que já que falamos do Festival de Cinema de Brasília, na hora em que íamos ter nossas conversas e reuniões, era muito mais rico quando conseguimos ouvir vozes que representavam em si mesmas possibilidades distintas de enxergar cada filme. É totalmente diferente eu discutir determinados filmes do cinema negro com o Heitor Augusto, com a Janaína Oliveira, com a Kênia Freitas do que só discutir com brancos numa comissão. Discutir determinadas coisas com duas e três mulheres na comissão ao invés de ser uma comissão só de homens. Discutir determinado filme com um participando do Ceará ou de Pernambuco ou da Bahia, quando numa outra situação não teria. Cada uma dessas coisas, sem serem limitadores, porque não era o Heitor só falava de cinema negro e nem era um consultor de cinema negro. O Heitor falava coisas maravilhosas que não tinha relação com cinema negro. É preciso entender que ele era capaz de dar esse ponto de vista, que sempre falamos do lugar de fala eu faria mais do lugar de olhar e que eu não posso reproduzir ou falar sobre do mesmo jeito que ele entende. Então, me interessa ouvir o Heitor sobre um filme extremamente branco. Porque ele vai ver esse filme de outro jeito também. Ele vai apresentar perspectiva de um olhar negro, um curador negro. No caso do Heitor, negro e LGBTQ+. A montagem da comissão era isso.

Mas eu botei nessa ordem para dizer que o primeiro ponto era o trabalho, a curadoria e programação junto da capacidade de entregar isso. No segundo ponto era ter uma que tinha capacidade grande por aí. Então, era pegar essa quantidade e sejam os mais múltiplos possíveis. Mas o filtro anterior era ter essa capacidade e não o contrário também. Ir em busca de uma representação disso ou daquilo, de uma pessoa que não é capaz de entregar o trabalho, que não entende o que é um trabalho de curadoria e programação. Filtro inicial era a experiência do trabalho e logo depois tentar a combinação. Assim como a combinação dos filmes na tela fosse a mais interessante possível, a combinação dos nomes das pessoas também. Acho que foi uma das coisas que num certo sentido “menos aparece” para o público,

mas na verdade isso é mentira. Aparece, mas você não sabe. Pois está aparecendo no que está selecionado para o festival.

Eu vou fazer uma pergunta que depois de tudo que conversamos soe até ingênua, mas são coisas de ouvir e verbalizar e entender depois de todo esse andar e reflexão qual a tua visão sobre. Notamos muita precarização a respeito desse campo, não só da curadoria, mas também da crítica. Da tua visão para encerrarmos nossa conversa, poderíamos imaginar seja agora ou daqui um tempo exercer a curadoria em festivais, em mostras somente isso? Viver de uma forma profissional da curadoria no Brasil?

E.V.: Juntando curadoria e crítica, eu diria o seguinte: eu não teria como dizer que é impossível, mas eu diria que é pouquíssima gente que consiga viver de um desses dois. E essa pouca gente vive em condições muito específicas, ou seja, para você receber seja um salário constante ou uma ocupação constante ao redor disso, você tem que estar aberto a trabalhar, quero dizer assim, os críticos que trabalham com o cotidiano da cobertura mais ampla desse universo, seja em grande mídia, seja em sites, e portais. E aí você não pode ficar escolhendo e dizendo “Ah, eu quero falar só do cinema francês contemporâneo ou dos autores.” Não, tá saindo tal coisa na Netflix, agora você via ter que ver uma série, agora tá passando o filme tal da Marvel e você tem que estar lá todos os dias porque aquilo é o teu trabalho, a tua função. Você perde um lugar de escolha e opção por apostar que você vai viver só disso. Isso é um ponto e tudo bem. Eu falo disso e várias vezes me pergunto se eu deveria ter feito isso. E acho muito legal os amigos que fazem, mas eles mesmos dizem que é um saco.

Eu acho mais possível e mais provável uma vida e talvez eu consiga enxergar porque foi a minha, mas também pelo que vejo de exemplos e amigos próximos, que é de combinação de coisas. Onde eu acho que um aspecto bem importante para muitas pessoas é bem decisivo é o aspecto acadêmico. Não necessariamente o acadêmico fulltime de professor concursado de uma universidade federal com carga horária de 40h, mas dando um curso em plataforma online ou na Academia Internacional de Cinema, no Barco, no SESC... Esse tipo de universo muitas vezes é um complementar de renda ou quando uma renda principal e significativa para pessoas que trabalham nesse universo. Ou, de alguma maneira, lidando, como é o meu caso, com a realização de filmes, mesmo que em outros papéis. Eu faço consultoria de montagem, roteiro, montagem de estratégia de participação em festivais internacionais e

tenho essas ocupações simultâneas com várias dessas coisas. Eu enxergo mais possível esse caminho que é um caminho de não dedicação exclusiva e de não dedicação total, uma vida freelancer onde você vai combinando coisas do que efetivamente “Só faço curadoria e programação!”. Eu acho que esses caminhos são mais prováveis. É difícil no Brasil alguém dizer que vive só de ser curador ou programador do festival tal. Até porque o festival em geral não tem um calendário nem de financiamento direto e nem de desembolso de recurso ao longo do ano inteiro. Então, por exemplo, eu acredito (e nem sei isso profundamente), mas o Marcos Santuário eu acho que recebe um salário mensal para trabalhar no Festival de Gramado. Mas isso é uma exceção no resto do país no universo dos festivais. Mas ainda assim ele trabalha para um jornal do Rio Grande do Sul, ele dá aulas. Essa combinação está sempre presente.

Mas acho que você tem hoje, quando você junta os streamings, cinemas comerciais ou de arte, mais ligados até à universidades, festivais... acho que tem trabalho suficiente que pode fazer parte de um projeto de vida e trabalho conjunto com outras coisas. E como falei, se você tiver isso na crítica, você vai ter que fazer determinadas concepções porque você não pauta o próprio trabalho. Agora você está atendendo a um grupo maior, seja um portal ou jornal, revista maior. E você vai ser pautado, então cabe a você decidir nessa balança, nessas várias balanças do equilíbrio de decisões de vida o quanto você quer abrir mão. Ganhar segurança de um salário mensal, ganhar segurança de fazer a sua crítica, mas perder a capacidade de pautar o seu próprio trabalho. Ah, pautar o teu próprio trabalho é o que mais importa, vai ter que encontrar outras fontes de renda. Essas balanças e esses equilíbrios que estão em jogo o tempo inteiro.

Mas eu acredito sim que é possível que isso faça parte de um plano de carreira, de vida. Primeiro que é uma profissão, principalmente a curadoria e a programação, que cada vez mais vem sendo entendida como um trabalho, uma profissão, uma especialidade. E porque eu acho que os nossos tempos, por mais estranhos e contraditórios que pareçam, eles demandam muito isso. Quando você lê hoje em dia o próprio MUBI, como uma empresa enorme e mundial, é um exemplo, mas tem outros de que o olhar curatorial nos mais diferentes recortes é importante nesse mundo do valor. Hoje temos e vivemos num tal excesso de oferta e possibilidades que se você não tiver alguém que te diga as coisas e te coloque, te posicione você não consegue operar. Então tem sido muito valioso para esse setor ter pessoas boas em fazer isso, só que fazer isso em lugares e motivos diferentes. Talvez seja mais possível hoje ser

um curador e crítico do que era nos anos 80, anos 90. Por outro lado, vai ter características diferentes. Como você falou, tem um lado de precarização. Talvez você receba menos por um trabalho, mas talvez tenha mais oportunidades. Pra mim, pelo menos, além de ser mais possível foi mais interessante por vários motivos, manter certo grau de independência e autonomia, mas por outro lado tem um diapasão de coisas que é muito grande que eu faço. Faço coisas muito diferentes. Não faço só o trabalho só do Olhar de Cinema. Adoraria que o Olhar de Cinema me pagasse um salário mensal e eu pensasse o ano inteiro no Olhar. Isso é impossível, não só para o Olhar, mas para o sistema todo. A partir dessa impossibilidade, como a gente constrói as outras possibilidades?

Ivonete Pinto (18 de junho de 2022)

Gostaria de saber um pouco como é a tua trajetória profissional na crítica de cinema, quando ela inicia?

Ivonete Pinto: Já começamos com problemas de conceituação: “O que é ser crítica?”. Eu não me considerava crítica até um determinado período da minha vida. Eu falava assim: “eu sou comentarista”. Começar de verdade, começou na faculdade quando a gente fazia um jornal da faculdade de jornalismo e aí as pessoas tinham funções dentro do jornal, tinha que, por exemplo, diagramar. E eu dizia: “Eu não vou diagramar! Eu não vou nunca fazer isso! Eu quero escrever sobre cinema.” Porque eu já fazia o Super 8 com o pessoal, eu já era atriz e já conhecia um pouco da carpintaria do cinema. E começa ali num jornalzinho da faculdade. Mas depois, eu acho que a primeira vez que eu fui contratada e é um contratada entre aspas porque eu não recebia, foi pra fazer um comentário semanal na rádio da universidade. E por isso até que eu me julgava comentarista, porque eles me falavam assim “faz um comentário pra gente” não era fazer uma crítica. E eu escrevia a mão e lia. Ia para a redação da rádio e tinha o tempo, acho que era 5 minutos, um belíssimo tempo porque cabe muita coisa. Acho que foi a primeira vez que ouvi falar em spoiler, um ouvinte da rádio de um público muito segmentado. E o Goida comentou uma vez comigo “tu conta todo o filme, não pode!” Ele não falou a palavra spoiler, mas era isso. E eu fiz isso durante 5 anos e eu não me achava crítica de cinema. Isso não me dava ingresso ao Festival de Gramado, por exemplo. E aí anos depois eu recebi o convite pela primeira vez sendo remunerada pela Gazeta Mercantil. Era um jornal standard, aquele tamanhão, e tinha uma sucursal da Gazeta aqui no Rio Grande do Sul que produziu um caderno de cultura maravilhoso. Era um caderno em papel couché, colorido, encartado no jornal preto e branco, e distribuído só aqui no Rio Grande do Sul. E tinha de tudo! Uma amiga que foi morar em Nova York era correspondente de culinária e gastronomia. E eu ganhei uma coluna publicada duas vezes na semana. Se eu for ver hoje o número de caracteres comparado com os jornais de hoje, era uma tripa. Mas também eu ficava refém dos filmes em cartaz, uma vez que outra eu ia em uma mostra de cinema, mas eram filmes em cartaz. Não tinha como pegar vídeo de uma locadora. Foi no começo dos anos 90, 1990 a 1994, eu fiquei uns três anos fazendo isso. Escrevia, gravava num disquete, pegava o carro e ia até o jornal entregar em disquete. Mas eu fazia no computador, já era um avanço! Aí depois

veio o e-mail e encaminha por e-mail. E foi ali que eu me vi como crítica. Mais pro final dos anos 90 veio o meu mestrado e que eu conheci Fernando Mascarello, o Fabiano de Souza, o Marcus Mello e a Fatiarmeli Lunardelli e que fizemos esse grupo que chamávamos de Núcleo de Estudos de Cinema de Porto Alegre. As primeiras revistas Teorema são assinadas por esse Núcleo, porque ela realmente surgiu a partir desse grupo. Então ali, realmente, eu já estava me auto-denominando crítica, apesar de ali na Teorema a gente nunca ter tido alguma remuneração. Bem pelo contrário, ali a gente banca a revista. A tua pergunta foi como surgiu, então surge assim: pelo fato de eu fazer cinema, ser atriz e acompanhar e fazer teatro e tal. E no jornalismo eu fiz a rádio, o jornal. O meu tcc foi sobre cinema gaúcho. Então ali eu já estava bem encaminhada para o cinema. Embora bem distante ainda de virar professora e viver de cinema. Porque hoje eu vivo de cinema e ninguém pode dizer que não. Eu ensino crítica de cinema e recebo por isso, então eu sou remunerada. A remuneração não é só o jornal que vai me dar. Mas na época da Gazeta eu vivia disso, fazia claro meus freelances de assessoria de imprensa, mas eu ganhava R\$ 800 por mês, que era o piso do jornalismo. Era uma vida bem modesta, mas que dava. Depois foi que vieram outras coisas.

Tu comentaste muito sobre a crítica no meio impresso. Porém tu produz atualmente para a internet também. Como ela surge na tua trajetória?

I.P.: Quando estávamos pensando na Teorema eu sugeri fazer para a internet, online. Isso foi em 2000 ou 2001. Pois já tinha a experiência da Contracampo e eu achava muito legal. Já imaginava que teríamos um trabalho braçal muito pesado, pois é carregar caixas, buscar em gráfica. Mas eu fui voto vencido. E acho que no final das contas o pessoal tinha razão. É um diferencial, a perenidade do texto está ali. No final das contas foi um bom acerto. Mas então estou há anos vinculada a algo que é no papel. Quando publico no [jornal] Zero Hora é no papel.

Só com a ACCIRS e o site da ACCIRS que eu começo a produzir para a internet mesmo. E depois com a ABRACCINE também. E de uns três anos para cá no Cinema Escrito, que é do Recife. Além da revista acadêmica dos cursos de Cinema da UFPel, a Orson. Mas a minha história em termos de tempo e investimento é com o impresso.

Por exemplo, essa situação toda do impresso e a transição para o digital, que inclusive bem citas o marco da Contracampo, muitos olham para a internet como uma salvação. Ainda mais com a diminuição do texto crítico no impresso, que alguns apontam como uma grande crise. Tu enxergas uma possível crise da crítica do cinema?

I.P.: Sempre se toca nessa crise, pois ela é permanente. Já existia crise quando era só o impresso. Crises de outras naturezas, mas eram crises sim. Como, por exemplo, era o cara que estava no esporte e era chamado para publicar crítica porque qualquer um fazia crítica de cinema. Isso pode ser encarado como uma crise também dentro do impresso. A desvalorização da cultura, se formos pensar numa resposta mais ampla, mais profunda, mais complexa, ela começa nos anos 60. Se pegar os livros do Truffaut com os textos dele dos anos 60 e 70, eles estão ali denunciando a baixa qualidade dos textos críticos, a baixa qualidade das pessoas que escrevem sobre cinema e surge a crise, crise e crise. É claro que com a mudança, dessa passagem para a internet, as crises vão tomando outros rumos, outros tamanhos e outras naturezas, mas continuamos na crise. Eu sempre vinculo muito essa crise com a dificuldade de sustentabilidade desses meios da internet. Não é à toa que um El País fecha no Brasil. Não é a crise do jornalismo, é a crise da sustentabilidade. Porque quem bancava ali os jornais e depois passou a bancar esses veículos na internet passa a bancar blogues, influencers, redes sociais. Pega aquela verba publicitária e desvia para outros lugares que parecem economicamente mais interessantes em termos de visibilidade. Essa crise toda não pode ser dissociada da migração que existe das formas de produção que envolvem os patrocínios. Aquele outro ponto da crise da qualidade, do Truffaut, está cada vez pior. A baixa qualidade mesmo, no sentido da qualidade do texto, do tempo para pensar o texto. Isso acontece também em outras áreas do jornalismo, o jornalismo investigativo também passa por isso. Já foi bem melhor. Não dá para olhar somente para a nossa crise. Ela está dentro de outras crises. Porque a gente teria passado incólume por isso? Não, a gente vive as nossas crises de forma meio impensada. Quando vê estás fazendo outra coisa, porque é aquilo ali que está dando. “Ah, as pessoas não gostam mais de textos tão longos.” Então vamos fazer textos mais curtos...

Uma coisa que estou me lembrando, ao organizar eventos em festivais, era muito comum no início da ACCIRS e da Abraccine essas mesas temáticas nos festivais falando exatamente disso “A crítica está morrendo?”. A gente vive discutindo isso e, no entanto, cresce o número de

peessoas escrevendo sobre cinema. Não necessariamente críticos, não necessariamente que vão continuar fazendo isso.

Trabalhar com cinema é trabalhar com muitas coisas na área e tu comentas sobre esse aumento de pessoas escrevendo crítica. Junto a isso parece existir uma dissociação da crítica ao jornalismo remunerado. Antes a crítica estava dentro desse mundo, de uma certa sustentabilidade de profissionais pagos. E agora não. Parece que a crítica passa mais a ser uma ocupação, no sentido de que nem sempre essas pessoas são pagas para produzir críticas.

I.P.: Isso de um lado, tens um monte de pessoas... eu me considero remunerada. Mesmo escrevendo para o Cinema Escrito em que não sou paga diretamente por esse site. Mas o meu tempo é ocupado e conta como pontos no meu currículo Lattes. De alguma maneira quem é professor em curso de Cinema e produz crítica sem ser remunerado, de alguma maneira aquela crítica está sendo remunerada. Isso é uma coisa. É um vínculo que a gente tem. Mas tem pessoas que escrevem, mesmo se pegar todos os afiliados da Abraccine, tu vai ver que tem pessoas que nem são jornalistas. Alguém que é, por exemplo, psicólogo e tal. E ele trabalha a crítica de cinema como hobby. É uma atividade que ele faz em paralelo. Aí tu tem o perfil como a Flávia Guerra, que é uma jornalista cultural, uma comentarista. Mas é remunerada por diversas fontes, é o Canal Brasil, a Bandeirantes, não sei mais o quê. E aí ela tem o site dela, que ela não ganha nada ali naquele espaço. Mas é a ocupação dela e ela vive disso. Aí tu tens o José Geraldo Couto, que é remunerado, mas por uma instituição, o Instituto Moreira Salles. Então, não é um veículo jornalístico que paga o trabalho dele, é uma instituição, mas essa instituição tem um blogue, que é hoje um veículo. Aí tu tem outro perfil. Por isso eu acho legal uma entidade grande como a ABRACCINE, tu enxergar a crítica. Porque tu tens ali diversos perfis, tu consegues encaixar todo mundo. Inclusive aquele que eventualmente está ali escrevendo e vai parar de escrever porque cansou de escrever de graça. Aí ele acaba saindo da associação, mas ele ajuda a formar esse perfil. Para pensar em termos de remuneração a gente precisa abrir bastante o leque para entender o que é.

E aquilo que tu falou que acabou alguns veículos, um que outro grande. Mas ainda tem hoje pessoas como o Robledo Milani que criam o seu veículo. Aí começam a crescer e viram empresários e contratam outras pessoas. E tem pessoas como o Bruno Carmelo que vira

empresário dele próprio. Ele está bancando esse novo projeto dele, um site, ancorado em vídeos no Instagram e outras redes. E como vai ser o futuro dele? Ele vai crescer e sentir a necessidade de trazer um convidado ou uma convidada para escrever, porque ele tá viajando ou tá doente? E ele vai pagar pouquinho ou vai pagar nada? Aí começa outra história. Estou aqui projetando o futuro de algo que está começando, mas certamente esse empreendimento do Bruno não vai ficar no mesmo lugar. Como vai estar acontecendo daqui 2 ou 3 anos? Então eu vejo hoje a crítica tendo uma velocidade muito grande de transformações e adaptações. Todos querendo permanecer na crítica e vendo formas de viabilizar isso. E a Academia acaba sendo uma delas, muito fortemente.

Eu ia te questionar exatamente sobre o crítico de cinema hoje em dia. O que tu enxerga sobre esse perfil.

I.P.: É muito amplo, não teria como sintetizar isso. Apenas que há diversidade dos meios e não dá pra falar só a internet - tu tem desde um blog do Instituto Moreira Salles, uma revista acadêmica até esses blogues pequeninhos que ficam implorando por likes e compartilhamento. E eu acho que isso tudo vai acabar tendo um limite, pois não dá para passar a vida pedindo like para ter uma remuneração.

Uma associação de críticos de cinema se fosse criada nos anos 90 e uma associação de críticos de cinema agora são muito diferentes. Seria uma associação com um perfil de crítico atrelado à veículos de imprensa, sem preocupação de ser um crítico independente ou PJ que precisa criar um crowdfunding, sem a preocupação da crítica ser apenas uma ocupação...

I.P.: E seria uma associação de 30 a 40 pessoas.

E acho que existia um volume de pessoas que estavam nesse lugar de estabilidade e de uma forma sustentável. Hoje é esse perfil múltiplo que tu traz.

I.P.: É, mas acho que o número de pessoas que está vivendo de crítica não é muito diferente. É que os outros estão correndo atrás. E aumentou a forma de ver os filmes, então é natural que aumente o número de pessoas escrevendo sobre os filmes.

Isso é um lado bom, mas acaba trazendo uma precarização.

I.P.: O cara que está implorando por like no Youtube dele, ele é um Uber quase que pedindo gorjeta.

E ele ainda produz conteúdo numa plataforma que não é dele.

I.P.: É, ainda tem isso!

E então ao falar do profissional de cinema, é falar também de atuar em diversas frentes. E a curadoria consta lá. Então queria entender como a curadoria chega na tua trajetória.

I.P.: Foi por convite mesmo e que eu achei que podia fazer. Por que? Qual é a situação da curadoria e que é bem específica? Sistemáticamente foi para o Festival de Gramado por uns cinco anos, também não é muito tempo, mas foram cinco anos. E eu não chamava de curadoria, chamava de seleção, porque muito raramente eu convidava algum cineasta para inscrever seu filme em Gramado. Era meio automático que todos que tinham curtas inscreviam em Gramado e eu fazia parte dessa comissão de seleção de curtas-metragens. Eu participei dessa comissão já nos anos 1990, convidada pelo Goida. Ele formava essas comissões, tendo ele à frente. Eu peguei uma fase de ver filmes em curta-metragem 35mm, na sala de cinema lá em Gramado. Lembro que a gente levava até cobertor porque era muito frio. Já em 1998 talvez, tinha o início de uma transição. Os filmes chegavam nas latas e tal, mas já passava a chegar em videocassete. E a comissão conseguia assistir todos os filmes, uma comissão de 5, 6, 7 pessoas. E a gente matava o trabalho em 3 dias. E o Goida me convidou em outros momentos. E aí não era mais no cinema, era em dvd e só no hotel. Dividiam-se em duas turmas, uma turma com tantos filmes e outra com outro tanto. E estou falando de uns 100 e tantos filmes. Passa mais um tempo e veio o convite através da ACCIRS para ser coordenadora da comissão de seleção. Não denominavam curadoria, mas seleção. E os últimos anos foram mais diferentes ainda, porque acho que passamos de 600 inscritos e de assistir os filmes em casa através de links e nos reunimos presencialmente para assistir uns 200. Fazíamos a reunião final com os selecionados de cada grupo e trocávamos os filmes para todos assistirem tudo. Mas a gente trabalhava em cima de curtas inscritos. Embora a gente tenha conseguido depois de um tempo, depois de vários dias, uma recorrência temática, algo que estava acontecendo pelo país (movimentação de rua, por exemplo) e aí a gente,

enxergando tais recorrências, fechava um grupo de 12 filmes. E sim, nessa fase mais final do trabalho é curadoria. Antes era só uma seleção dos melhores.

É uma filtragem, então.

I.P.: Com muita discussão no grupo. Grupos sempre heterogêneos.

E uma coisa que tu fala, aí vira curadoria. Acontecia de filmes que tinham caído, não estavam na seleção prévia, de serem retomados pela questão temática?

I.P.: Sim, mas aí é o debate, quem argumenta melhor. É a negociação. O olhar para desregionalização, para filmes dirigidos por mulheres, etc. Tem isso, a força de quem está ali. E eu via como tinha diferença de cada grupo. Pois esses grupos mudavam, mas eu permanecia. O único que participou mais de um ano, e que foi ótimo, foi o Alexandre Cunha. Que era um convidado meio fixo do Canal Brasil. Porque ele fazia duas seleções ao mesmo tempo, uma com o olhar pro Festival e com outro pro Canal Brasil. E ali eu via a diferença para os dois objetivos. E eu me questionava porque ele selecionava alguns títulos para o Canal Brasil e ele dizia que sim, interessava ao canal por vários motivos. Então é muito legal estar com alguém que tem outro objetivo curatorial, digamos assim.

E a gente sempre tem que pensar no público, pensar em qual era o público de Gramado.

Quando era o Goida ainda houve debates bem acirrados de um filme lá que tinha muitos palavrões e o Goida ou a Liege Nardi interferiam e diziam que se incluíssem daria problema porque teria crianças na plateia e tal. A gente trabalhava também com os limites do lugar. O lugar é um festival que passou a exibir os curtas-metragens em um horário à tarde em sessões abertas ao público e com muitas escolas. E aí? Tu vai colocar um filme com sexo explícito?

Pois é, se torna algo complicado. E tu falou sobre as comissões. Como são os processos e como é integrar uma? Os processos eram sistematizados? Como é esse universo das comissões? Pois parece ser uma constante nos festivais brasileiros.

I.P.: Isso está ligado diretamente a quem manda no Festival, quem apita no Festival. Porque uma comissão não cai de paraquedas, do nada. Em alguns lugares é um pouco diferente, mas em Gramado as entidades de uns 10, 12 anos cá passaram a ter um peso grande por causa

daquela crise, dos escândalos e aí as entidades sustentaram o Festival institucionalmente e organizacionalmente, APTC e IECINE, por exemplo, passaram a ter direito a indicar pessoas para as comissões. Acontecia de ter indicação de ator, de atriz. A entidade fazia as indicações e eu recebia lá e enfim. Mas uma coisa que sempre eu fiz questão foi de ter uma cota para ter alguém da ABRACCINE, fazendo parte de alguma comissão. Cada ano tinha alguma pessoa, algum crítico. A gente buscava sempre na divisão dos grupos deixar um crítico em cada grupo. E era heterogêneo para o bem e para o mal. Porque às vezes a pessoa por fazer filmes, não quer dizer que ela consiga ter uma posição sobre determinado filme. Às vezes ela nem consegue defender, até chora pra defender, late pra algo. Havia uns desequilíbrios, mas eu sempre considerei ok. De alguma maneira isso espelhava o que era Gramado. Que é tu ter júris completamente heterogêneos, distanciados do mundo do Cinema e muito distorcidos e que levam a resultados de premiação muito distorcidos. Mas essa comissão de curtas sempre foi: “tem que ter um ator, tem que ter um produtor, tem que ter um crítico” e que é mais ou menos a lógica que leva à formação de júris. E é um risco total, porque não adianta uma curadoria escolher uma série de filmes muito empenhados e tal, mas aí o júri não reconhece aquilo. E aí dá aquele erro que deu aquela vez de ignorarem o filme do Kléber Mendonça Filho e escolher o “Colegas”. Isso é problema de júri. E quem escolhe júri? É quem está na organização e às vezes são os próprios curadores que ficam indicando jurados. Mas falta em Gramado, que tem em outros festivais, que é o diretor artístico. Frémaux em Cannes, por exemplo. É o cara que define quem vai ser o presidente do Júri. Brasília é meio difícil de falar, porque as coisas aconteciam de um jeito e com a mudança de governo mais radical passou a ser mais bagunçado. Mas o período que o Eduardo Valente estava lá, ele funcionava muito como um diretor artístico. Eu sei que ele participava muito na constituição dos júris. Para tu ter jurados preparados, com uma cabeça para aquele tipo de filme.

E falando de júri, estamos falando de público também. Gramado tem algumas particularidades a respeito do público. Na verdade, todo festival tem sua particularidade em relação ao público, festivais no geral estão ligados às cidades e o público que ali vive ou que vem de outros lugares. Então, como é esse pensamento quanto curadora, coordenadora, pensar no público final.

I.P.: Olha, não deveria ser motivo para definir perfil de filmes pela cidade. Se pensarmos em Mar del Plata, Cannes, são cidades pequenas. San Sebastian também, uma cidadezinha. São

todas cidades com perfil turístico querendo turbinar seu turismo. Então Gramado não está na contramão desses festivais. E é errado pensar que a plateia desses filmes é de gramadenses, pois não é. A maioria das pessoas que estão ali são pessoas envolvidas nos filmes, que viajam para assistir os filmes. Tem uma parcela de locais sim, mas é uma parcela pequena. Então, pensar uma programação para o Festival que esteja vinculada àquela platéia de Gramado, bolsonarista... seria um tiro no pé. Porque não é pra eles, eles estão ali como se fosse um restaurante novo que abre, uma festa... Eles vão ver os atores e atrizes, para fazer parte da festa. Era uma coisa que acontecia em Paulínia também. Imagina se Paulínia ia se pautar por isso...

Mas a pergunta original era pensar o público. Eu não posso aí falar sobre a curadoria dos longas, só fiz em pequenas mostras. Aí volto a falar só dos curtas. A gente precisou pensar diferente quando o festival passou os curtas para tarde. E depois por pressão dos realizadores os curtas voltaram para a noite, que é o momento mais nobre. E aí a curadoria teve uma outra liberdade e sem a preocupação da classificação etária. Era um público adulto de cinema vendo filmes que podiam ser mais engajados, de linguagem e tal. No geral, quem faz curadoria sabe que está fazendo porque o ambiente é do Festival. Mal comparando, o cara que faz um desfile de moda... ele não fica pensando que aquelas roupas que ele está mostrando ali possam aparecer na C&A. Embora uma adaptação daquilo possa ser produzido para a C&A. O Festival serve para mostrar o que as pessoas, os realizadores e artistas, estão criando de mais novo. O que está pegando em termos temáticos, de linguagem, de narrativa. Quais são os novos exercícios que estão sendo realizados? Um festival tem que ter essa bandeira. Porque se não qual o sentido de fazer festival? O festival é uma amostragem do que tem de mais novo que está sendo feito. E os festivais que ficam pensando se vai agradar ao público, acho que está mal. Pode agradar naquele momento, aquela plateia eventual e ocasional. Mas aquele filme não vai se manter para a história do cinema, porque ele é um simples arremedo de outros filmes, ou pior, um simples arremedo de novela. Vou colocar aquilo ali só pra agradar aquela plateia? Acho que é burrice. É incompetência. A não ser que tu tenha sido contratado para selecionar filmes com esse perfil e aí o jogo tem que ser mais aberto e a pessoa nem se considerar curadora.

É subestimar o público por demais.

I.P.: É subestimar a função de um festival. A história de um festival. Gramado e Brasília têm uma história relacionada à pulsão política do momento que não devia ser desprezada. Então se tu tem filmes que estão com essa pegada, faz todo sentido colocar ali. “Ah vai ofender aquela plateia.” Se a plateia daquela noite se ofender... Foda-se! Imagina não terem selecionado “Pra frente, Brasil” em Gramado. Foi um ato de coragem até, porque foi na época da ditadura. Mas se tivessem pensado na plateia não tinha sido selecionado. O filme teve uma trajetória a partir dali que é muito diferente, porque ganhou o festival. Ter essa consciência política da importância do festival, seria primordial para todos os curadores de todos os festivais. O Festival de Tiradentes, que tem uma identidade tão já demarcada no cinema brasileiro, não pode chegar lá e convidar uma pessoa de um gosto mediano, de um repertório pobre para fazer parte da curadoria de Tiradentes. Não faz sentido.

De um outro lado, existem as limitações que um festival impõe. Inclusive comentastes uma delas. Mas ainda é possível fazer curadoria mesmo com essas limitações?

I.P.: Sempre é. Mas cada tamanho de limitação vai comprometer de um tamanho a tua curadoria. E depende da natureza. Pode ser uma limitação orçamentária grave, se for muito forte não tem como se manter o nível, o número de filmes importantes e tal. As limitações comprometem, mas não impedem de o festival acontecer. Dá um jeito aqui e ali. Se tu tem princípios e objetivos muito claros, tu vai lá e tenta fazer a diferença. Um curador que recebe uma lista de limitações orçamentárias e de público até. Ele vai trabalhar com o que tem. Mas ele vai fazer uma seleção igual. Se ele tem 100 filmes e precisa tirar 10. Tu vai dosando as limitações e vai tirando os teus 10.

Vou fazer uma pequena viagem aqui. Participei do júri oficial de Gramado de 2003 (tinha Anna Muylaert, o Jorge Perugorria, o Tabajara Ruas, entre outros). Passou o “Noite de São João”, que era um filme ruim. Tinha outros filmes ruins, um até com o Marco Nanini, e que podiam passar na “Sessão da Tarde” da tv. Mas como jurados a gente não podia tirar ou botar filme ali. A gente tinha que tirar prêmios dali. Então o que a gente poderia fazer? Não fazer? Acho que até pode ter na história dos festivais algum júri que se negou, ter um algum caso assim. Mas num geral tu tens aquilo ali. Gramado geralmente era dividido, 6 de ficção e 6 documentários. Então tu vai trabalhar com 6 filmes. O nosso perfil de jurado foi, digamos, espelhado ali quando escolhemos um filme completamente fora de um certo padrão de

orçamento. O “De passagem”, orçamento baixíssimo, atores desconhecidos e que estava ali como um azarão. E nós escolhemos esse filme como Melhor Filme. Então se um curador tem 6 filmes e precisa tirar um, ele também vai forçar ali pra tirar o seu perfil. Só estou tentando raciocinar nesses termos “Ah, então não é curadoria”... é curadoria. Mas dentro daquelas condições. Não dá pra ter uma visão muito idealista ou purista.

Em termos de critérios para seleção ou curadoria, como é pra ti?

I.P.: Tem uma máxima que vale pra tudo quanto é coisa. Por conta de eu conhecer o (José Carlos) Avellar, uma vez eu mandei um artigo sobre cinema iraniano para ele, pra revista/caderno Cine Mais. O Avellar fez milhões de coisas entre elas essa revista, mandei pra ele e ele publicou. Retomamos os contatos quando ele apareceu em Gramado como curador. Ele me convidou para fazer parte da seleção do Prêmio Petrobras, fiz umas duas vezes. Foram duas categorias, roteiro de curta e longa-metragem. Também são comissões, também são curadorias. Tu avalia um catatau de roteiros para escolher alguns. Eu vejo como ponto comum de critério tanto ali como num festival, a qualidade. Sempre que a gente trata na primeira reunião é “vamos escolher o melhor e depois pensamos no resto”. Só que qualidade é um critério muito subjetivo. E aí entra a subjetividade de cada uma das pessoas de uma curadoria. Se tu tem três curadores, vai ser deles três. Se tiver um só, é só daquele. Por isso que é mais fácil, às vezes, tu ter o perfil de uma única pessoa escolhendo tudo do que ter que dividir opinião com três e aí ganha quem grita mais. Então, acho que os critérios começam por aí, pela qualidade e depois é discutir o que é qualidade. É na temática? É na radicalização da temática? É na linguagem? É na narrativa? É na estética? E aí tu vai indo... Eu lembro de uma pessoa do grupo de seleção que não suportava um plano meio fora de foco, não admitia isso. E eu dizia “Não! Isso aqui faz parte da coisa rudimentar do filme. Olha o que tem de verdade nesse plano!” E aí tu vai discutindo. Tu vê ali critérios que são diferentes, mas o que vai prevalecer é o grupo.

Talvez seja essa busca pela qualidade que tu traz da crítica, então? De buscar sempre o melhor. De fazer o juízo de valor.

I.P.: Eu vou sempre estar atrás do juízo de valor. Por mais que neguem.

O que é fazer curadoria para ti?

I.P.: É um trabalho em que tu traz toda a tua bagagem, todo o teu repertório e tu traz o teu ânimo, o espírito do presente. Que isso eu acho que muda muito. Quando tu vê um filme às vezes e tu estás numa batida X, tu vê aquele filme de um jeito. Se tu estás noutro dia e com uma outra batida, tu vê de outro jeito. Faz parte. Mas a palavra-chave óbvia é escolha. Tu faz escolhas. E para fazer escolhas tens que ter opções. Quanto maior o nível de opções, melhor. Na prática, a diferença que eu, pessoalmente, sempre fiz, e por isso não chamava de curadoria, o que a gente fazia na comissão era que a gente não convidava filmes. Por regra, assim... não convidava. Eventualmente devo ter convidado filmes, até... Mas não era o nosso papel. As pessoas eram convidadas para fazer parte da comissão quando já tinham os filmes inscritos. Então é diferente de quem faz uma curadoria o ano inteiro. Eu sei que, sei lá, o Arnaldo Jabor estava lá finalizando o filme dele e eu digo “Eu quero o teu filme em Gramado.” e aí tu convida a pessoa antes de ter o filme pronto, até porque é o Arnaldo Jabor. Estou dando um exemplo, poderia ser o Cláudio Assis.

Me lembro do Avellar, acho que foi a primeira vez que me dei conta, da diferença do trabalho do Avellar para o anterior, o Goida, porque o Goida não chegava num diretor para dizer “segura que eu quero esse filme pra Gramado!”. Agora o Avellar sim. Ele chegava no Bressane e dizia que queria o filme dele em Gramado. E o Bressane digamos que “Gramado é um festival burguês, eu não quero!” aí o Avellar do alto da figura dele, do que ele representava, ele conseguia seduzir o diretor. Porque era pro Avellar que ele estava dando o filme dele, não era para aquele festival que ele nem gostava muito. É esse o peso do curador que o Avellar tinha e que, cá entre nós, a curadoria de agora não tem. Mas é Gramado, tem muita gente que quer colocar seu filme em Gramado. Mas tem muita gente que não quer, inclusive cineastas gaúchos que não querem se queimar colocando em Gramado.

Mas a diferença que eu vejo do curador para o selecionador ou programador é essa do curador ter essa liberdade, mas também incubência de puxar para o seu festival o que vai fortalecer o seu festival. Então se Cannes quer ter o da Jane Campion, ele vai lá e vai brigar pelo da Jane Campion. Isso o curador faz.

Quando a gente coloca em jogo festivais de grandezas completamente diferentes. Mas se tu comparar os festivais pequenos, vão chamar tudo de curadoria tudo e tá tudo certo.

Aí tem aquela situação da história do cineasta com o festival.

I.P.: Walter Hugo Khouri e Gramado, por exemplo. Cada filme dele tinha que entrar no festival porque era de praxe. Tu vê um Koreeda em Cannes, o Kiarostami que entrava em Cannes e Veneza também. Não importava qual filme era.

Essa prospecção em Gramado era muito mais forte então no tempo do Avellar. Lembro da primeira vez que fui a Gramado pelo júri estudantil e ele ainda era curador.

I.P.: E foi ideia dele ter um júri estudantil.

E tinham filmes muito ruins na seleção, às vezes. Mas mesmo sendo alguns muito ruins tinha uma ideia de uma narrativa entre os filmes. Lembro nesse ano, em 2009, que exibiram o Sudoeste e tinha toda uma amarração com o Limite, do Mário Peixoto. Existia também uma intenção nessa curadoria além da qualidade.

I.P.: Mas às vezes o curador enxerga isso só depois. Ele não faz os convites projetando essa linha de pensamento. Aí na coletiva eles anunciam que “ah, esses filmes têm a ver com a solidão”. Tu amarras depois de ter as peças.

A gente está falando de Gramado. E o papel do crítico em Gramado está na gênese. Tem o P.F. Gastal, tu falou do Goida, do Hélio Nascimento. E tem a tua participação mesmo, não só na comissão.

I.P.: Mas sempre muito coadjuvante, né. Acho que até teve um papel maior no momento da quebra, quando teve o escândalo e chamaram o Leo Peixoto, um ex-aluno meu para organizar a bagunça. E ele virou o cara que mais entendia de cinema no Festival. E como ele não tinha contato com quase ninguém, então ele me mandava mensagem e ligava pedindo contatos, que eu indicasse nomes. E ali eu pude fazer até indicação de homenageado.

Mas tens uma colaboração como crítica e que transita em meio ao festival em diversas posições. E quando a gente olha para a curadoria, tu achas que o crítico faz mais sentido como o profissional ideal?

I.P.: Exatamente. Acho que é até essa a palavra. Pode até parecer presunçosa, tem gente que não definiria assim. Mas eu acho que sim, porque o crítico, em princípio, tem mais repertório do que um realizador, um roteirista, um ator. Ele tem que ter esse repertório, ele tem que ter

conhecimento da história do cinema, fazer as relações, se o filme está se repetindo, tá com cheiro de novidade mas não é novidade. Então acho que é o lugar certo. Talvez se fosse uma atividade exercida por outro profissional, ela seria mais bem remunerada. O crítico sempre fica ali na margem. Acho que o Lula diz isso, né... do complexo de vira-lata. Acho que serve pra isso também. Por ser uma atividade e não uma profissão, não é. Tu tens quantos curadores profissionais em cinema? São raros no mundo. Porque todo mundo tem alguma outra atividade, seja na docência, seja no jornalismo, seja escrevendo para catálogos de festivais mesmo. Tu vais estar fazendo outra coisa que não exclusivamente a curadoria. Até mesmo o Avellar que era, digamos, o curador profissional, ele fazia várias outras coisas.

Tem um trabalho de políticas públicas, inclusive com a Lei Rouanet, que faz com que mais festivais de cinema surjam no país. Tu falaste o exemplo de Paulínia que aconteceu, mas depois acabou. Mas existiu um grande boom, uma movimentação de criação e fomento de festivais de cinema. Poderia se dizer que isso tudo, de alguma forma, influencia indiretamente esse meio curatorial no cinema?

I.P.: Claro, basta a gente olhar para trás e ver. As coisas não podem ser desvinculadas. Todo aquele período da Embrafilme, depois a queda com o Collor. O surgimento das leis de incentivo e o crescimento da produção. Basta dar uma olhadinha para trás. Os festivais surgem nessa pegada, pois os festivais passaram a se organizar. As produtoras culturais começaram a se organizar e recorrer a leis de incentivo. Chegou um ponto, acho que foi 2013 ou 14, acho que eu estava num Festival do Rio ou Brasília e teve um artigo assinado pelo Barretão contra esse absurdo número de festivais de cinema no Brasil, pois isso estava minando, acabando com os festivais tradicionais. Pois a verba tinha que ser distribuída por mais de, sei lá, 400 festivais. Na época era isso, agora eu não sei. Acho que deve ter caído pela metade, mas ainda temos um volume muito grande. E é evidente que isso tem a ver com o momento cultural. Acho que se fizer paralelos com o teatro, também vai ser possível estabelecer sintonia com produção cultural. É a produção cultural como um todo que cresce e a organização do cinema, do pessoal do cinema (ANCINE, Secretaria do Audiovisual) todas essas, digamos, entidades promovem o crescimento do cinema e tudo está junto. O número de filmes, o número de festivais, o número de sites/blogs, o número de cursos de cinema. A gente não teria curso de cinema aqui no Sul do Brasil do jeito que tem se não fosse essa produção, o próprio festival

de Gramado e como o festival tem uma influência na criação dos cursos de cinema do Rio Grande do Sul.

A última pergunta, de alguma forma, tu já respondeste. Mas eu vou repetir, acha possível exercer somente curadoria no país? Não somente em festivais, mas em mostras, ciclos, etc...

I.P.: Aí que está. Depende também da expectativa de remuneração. Com o que eu ganho hoje como professora, por melhor que eu fosse, digamos remunerada e reconhecida, não ganharia mensalmente esse valor. Muitas vezes esses cachês são um valor para um ano todo e é um valor que não dá para se sustentar distribuído ao longo do ano. Agora o Thierry Frémaux em Cannes talvez ganhe um valor que dê pra ele o ano inteiro... Mas ele também faz muitas outras coisas. Hoje, no Brasil, tem gente rebolando para viver. Parece existir uma tendência de expandir o campo e ver para aonde vai, é ir para a academia.

Mesmo na sua precarização é curadoria paga. A crítica ainda não, é aceitável não ser pago.

I.P.: E em tese leva menos tempo para fazer texto. Lembrei do exemplo do Festival Manuel Padeiro que no primeiro ano escolhemos os filmes e tal. E no segundo ano, quando eles ganharam um edital, eles me pagaram. Eram R\$ 600,00, mas era algo assim mais profissional. Não sei se foi pela curadoria ou pelo júri. Mas era uma coisa já profissional, porque é uma produtora. Porque quando ela, a produtora precisa se remunerar o suficiente para se manter durante o ano, ela vai profissionalizar todos os elos da cadeia dela. Por isso mesmo que em Pelotas, em um festival mesmo que pequeno, eles já estavam remunerando a curadoria. Uma visão profissional e que está atrelada em última instância a uma política de estado.

Juliano Gomes (04 de outubro de 2022)

Primeiramente gostaria de entender como se dá a tua trajetória como crítico. Em qual momento a crítica de cinema acontece? Mas que acontecer a crítica por si só, como ela acontece profissionalmente, de ganhar por isso?

Juliano Gomes: Eu não me sinto profissional até hoje. Não é uma fonte de renda constante, não tenho um vínculo também. E acho que a atividade da crítica sequer é valorizada pelo próprio meio. Não só o meio do trabalho cultural, ele é marginalizado na sociedade. A importância da reflexão crítica na cultura em geral, eu suponho que ela não é um consenso entre o nosso próprio meio. Que é uma coisa importante que oxigena, historiza as artes, a cultura em geral. Eu diria que é um pouco à margem da margem e não por acaso. Ninguém escreve mais, os jovens não querem escrever mais.

Em termos pessoais eu acho que o contato inicial tem a ver assim, o meu pai sempre me levou para ver filmes, filmes variados e até filmes que eu não tinha idade pra ver e isso semeou em mim uma semente do cinema, de um cinema variado e desde criança. Mas eu acho que a revolução cultural veio por causa da música. Sempre tive uma paixão que se, enfim, eu tivesse a triste tarefa de medir as paixões, talvez seja uma paixão maior que a do cinema. E aí numa época na adolescência eu comecei a ouvir Tropicália, Caetano Veloso, essas coisas. E tem um livro do Augusto de Campos “O Balanço da Bossa”, que aí você vai ouvindo a Tropicália e está ligando numa discussão cultural do país. Foi muito natural para mim, ouvindo as músicas e ler aquilo. E na verdade eu vejo que já era uma reflexão muito sólida e criativa. Até hoje uma referência para mim.

isso apareceu para mim curtindo música e uma música que historicamente é ligada a uma discussão cultural brasileira e uma discussão cultural onde participavam pessoas que eram da música e também não da música, Augusto de Campos como poeta. E aí uma coisa vai levando a outra. Eu li o livro do Carlos Calado sobre a Tropicália, um livro sobre Os Mutantes e aos poucos fui entrando, adolescente ainda, na discussão cultural brasileira. A partir de um modelo que até hoje para mim é muito interessante. Um certo vírus da crítica cultural eu acho que começa por aí. Mas isso eu tinha, sei lá, nem sei uns 13, 14 anos. Eu também tenho 40 anos, eu peguei jornal, página de textos de cinema. Então isso era uma constante. Isso também eu não tive um momento de começar. Eu sempre gostei de filmes e tinha o jornal. E

no jornal tinha textos sobre filmes. Eu não avaliava os textos, mas eventualmente aquilo me ampliava alguma coisa. Tinha o Avellar no JB, principalmente o JB que tinha uma página inteira. Algumas figuras no Globo e tal, aqui do Rio de Janeiro. Mas os suplementos culturais eu ainda peguei. Os cadernos culturais eu comecei a ler nos anos 90. Então eu pego um pouco o fim disso, sabe? E a transição disso no começo dos anos 2000. Então eu também tenho essa naturalidade. O texto crítico faz parte de uma espécie de um cotidiano, entendeu? O que hoje eu acho que é diferente. Abrir o jornal eu sempre pegava o caderno de esportes e o caderno cultural. Às vezes era um texto pequeno, mas tem uma coisa que é comum. De não exigir um gesto meu de “vou atrás procurar”. Mas enfim, isso não me fez ir para a faculdade querendo fazer cinema. Fui querendo fazer publicidade. Só que no primeiro semestre da faculdade, numa sala lá de um auditório pequeno, estava tendo um ciclo do Luís Buñuel em VHS. E aí eu assisti sem ninguém comentar nada. E eu lembro que o meu pai tinha uma camisa que era “Esse Obscuro Objeto do Desejo”. E eu falei: “Caraca, é o filme da camisa do meu pai!” E aí eu vi meio que todos numa semana, todos os filmes do Buñuel não, mas os da fase francesa, os filmes que passaram lá eu vi. E eu fiz uma matéria de cinema, introdução ao Cinema, e o professor gostou de mim e eu tirei uma nota boa. Fiz um trabalho sobre um filme e ele achou bom. Aí no outro semestre uma professora de documentário passou “Porto das Caixas”, do Paulo César Saraceni, e foi um filme que mexeu muito comigo e ainda mexe muito comigo, e o “Arraial do Cabo”. Eu escrevi sobre esses filmes como trabalho final. E ela teceu muitos elogios ao meu texto e eu pensei que esse negócio de cinema era legal. E eu podia fazer duas habilitações na Comunicação. Acabei a publicidade e eu peguei um contexto aqui do Rio de Janeiro muito favorável. O Festival do Rio trazendo coisas muito interessantes dos festivais europeus, retrospectivas. O próprio Estação tinha um cinema no centro da cidade que passava só cinema de repertório. Estou te falando de um período 2000 a 2005. E fui conduzido e estava o começo da internet e das revistas online. Eu via de longe o Eduardo Valente comentando sessão aqui. Via essas pessoas e fui me contaminando com isso. Eu tive uma enorme sorte, porque esse contexto é datado. Hoje as coisas são muito diferentes. Havia uma cultura cinéfila no Rio de Janeiro e nova, com configurações novas, ligada à internet, ao mesmo tempo o jornal saindo, mas ainda presente e com salas nas ruas, não era o império dos multiplexes. E aí tinha o festival É Tudo Verdade e uma certa efervescência da discussão sobre documentário no Brasil, Eduardo Coutinho e tal. Fiz curso com essas pessoas todas aqui no Rio. Curso com

Coutinho, Walter Lima Júnior, Escorel, Geraldo Sarno. Enfim, cara, eu sou um sortudo. E fui me contaminando disso, de conversar com essas pessoas.

E aí em 2006, eu acho, o Carlos Alberto Mattos me chama pra publicar num espaço que ele tinha online no Globo, chamado Doc Blog. Eu pego a minha primeira credencial pra escrever sobre documentário no espaço dele em 2006 e 2007. Adorei aquilo. Mas já em 2005 começou uma experiência que é decisiva pra mim na minha vida. Antes da PUC abrir o curso de Cinema. Quando eu ia sair da faculdade abriu a habilitação em Cinema e eu comecei um cineclube que eu fiz por 3 anos, lá na faculdade, o Cine PUC. Era programar ciclos de um mês, um por semana, eu e o Fábio Andrade tínhamos de discutir e pesquisar sobre um filme todas as semanas. Essa é a minha maior escola, sem dúvida. Durante 3 anos, todas as semanas, se tivesse uma pessoa ou dez, que era o máximo, a gente ia fazer isso. Na PUC eu fazia aula com o João Moreira Salles, eu fui monitor dele. E aí eu convivi com ele finalizando “Santiago”, o Coutinho finalizando o “Peões”. Eu ia ver cortes desses filmes. Tava um pouco nesse misturado todo aí. E as coisas foram rolando, sempre sonhava que um dia a Cinética ia me chamar para escrever. Chamaram o Fábio, que era meu parceiro. Ele virou até editor. Eu nunca falava com ele, mas pensava “Um dia vão me chamar” E aí em 2009 me chamaram e até hoje sou vinculado à Cinética.

A primeira vez que trabalhei em festival foi na Mostra do Filme Livre em 2009 e depois o Curta Cinema em 2010. Enfim, essas coisas foram se conduzindo.

Com a crítica essas colaborações, pro blog por exemplo do Carlos Alberto, quando tu recebia credencial... tu recebia algum cachê ou era só a credencial mesmo?

J.G.: Eu nem sei, acho que o meu primeiro cachê de texto crítico talvez tenha sido a Filme Cultura, depois de muito tempo. Em 2011, 2012. Parecia que eu tinha ganhado na loteria. Ganhar para escrever um texto era quase estranho.

Essas mudanças que a crítica de cinema acaba sofrendo, passando. Podemos refletir muito. Até onde é essa crise? Tu enxergas uma possível crise de cinema nos próximos anos, como tu encara a crítica nesse momento? Comentastes sobre a questão de que ninguém mais escreve, por exemplo. E eu entrevistei o Leonardo Bomfim e ele disse que ninguém mais lê. Então queria saber de ti onde tu verias essa crise atualmente?

J.G.: Tem que ter parâmetros, né. Eu acho que em relação a esse período que eu to te falando, da década retrasada, ali tinha uma cultura. Eu com menos de 30 anos sonhava que a Cinética, que não tem grana, me chamasse para escrever. Isso era uma coisa desejada para um estudante de cinema graduado. Eu falava que isso era um tipo de reconhecimento que pra mim eu preferiria isso a muito emprego. Tinha um valor simbólico de estar numa revista com uns caras como o Eduardo Valente, com uns caras que me formaram, entendeu? E eu vejo isso hoje e os jovens hoje não tem valor nenhum. Inclusive os jovens que trabalhavam com a gente na Cinética nos últimos anos. Foi massa, mas eu via essa diferença... é meio que “Ah, tanto faz como tanto fez.” Porque isso tinha... construir cultura. Tinham comunidades se importando com isso. Tinham cineastas que liam e isso de alguma maneira formava gente. Tinha a ver com muitas coisas, com a circulação dos filmes. Certos filmes que quase chegavam pela crítica, que você baixava. Toda uma geração de cineastas da virada dos anos 90 para os 2000: Claire Denis, Apichatpong, Michael Mann, Tsai Ming-Liang. Você admirava esses cineastas e essa admiração era junto desta comunidade. Sobre o que o Ruy Gardnier vai escrever? O que o Luís Carlos Oliveira Júnior vai escrever? O que a Tatiana Monassa vai escrever sobre esses filmes? E tinha uma relação com o cinema brasileiro, tinha uma ideia ali que era uma hipótese, eu acho, da Contracampo nos anos 2000 que era: o cinema brasileiro para se contemporizar precisa se inspirar nesses cineastas. Tinha um projeto de cinema brasileiro ali também. E isso tinha a ver com o que os cineastas liam. Era uma coisa ali que oxigenava e dialogava com a produção de maneira viva. E eu acho que isso é um tipo de sorte histórica. Isso não acontece sempre. Isso acontece às vezes e meio que aconteceu ali. Mas acho que historicamente pensar nos 100 anos de cinema brasileiro é quase uma aberração. Isso acontece pontualmente de escrever e tá o Felipe Bragança escrevendo, o Karim faz o “Céu de Suely” que faz isso de lidar com o cinema contemporâneo de outra maneira. Isso é muito interessante. Mas ali tem um monte de gente ao redor, juntos e se importando com alguns valores, algumas ideias, lendo alguns textos. É preciso estar junto. Na época eu não achava isso, mas vendo hoje era menos disperso, tinha uma coisa em comum. Menos nichado, entendeu? Outras coisas, agora nos últimos anos, 5 anos, tem o streaming e assistir sozinho os filmes. A ideia de circuito de cinema que já praticamente não existe como a ideia que a gente conheceu. Dos filmes em cartaz que criam uma espécie de espaço comum. Na verdade eu acho que a crítica tem a ver com o espaço comum. A vitalidade dela. Quando as coisas se dispersam mesmo você deve ter nichos, coisas interessantes, mas isso é um problema político

maior. É uma espécie de esvaziamento da ideia de espaço comum, de debate público ou qualquer esfera comum compartilhada de discursos e experiências. Isso produz valor também e tem a ver com isso de ambiente e hábitos. Quando eu tinha 20 e poucos anos tinham várias revistas que dialogavam entre si e, enfim, se diferenciavam. Eu podia sonhar com isso e pensar sobre isso. Agora, por mais que possam existir mais veículos, acho que faz menos uma liga comum, entendeu? É mais pulverizado. E aí não produz a sensação de comunidade. Isso fica distinto. A crítica quando deixa de ser um hábito é muito ruim também.

Eu vejo uma coisa que apareceu muito nos últimos anos, que praticamente eu sinto que nas discussões sobre crítica a palavra que as pessoas falam sempre é legitimação e validação. De certa maneira, todas as discussões se tornaram sobre o poder. Todo mundo só quer saber sobre poder e o significado do gesto só tem a ver com poder. Essa é a parte, não diria menos interessante. Tenho consciência disso e isso também é a parte de prazer desse jogo. Mas eu tenho noção da minha posição. Onde eu posso intervir? Se eu vou pra um júri de festival, comitê de seleção, banca de edital... eu entendo onde eu estou e os desdobramentos políticos do meu gesto. Isso não é mentira. Porém, falando em crítica, essa dimensão é a mais sem graça. Porque no sentido dessa dimensão ela ignora a diferença de um bom texto e um mau texto. E eu dei muita sorte, porque essa geração que eu sou um pouco filho tardio dela tinham pessoas que escreviam textos muito bons. Inclusive eu acho uma distorção os textos da Contracampo a gente não ter uma antologia, porque aquilo em relação à história da crítica brasileira, os melhores textos são tão bons quanto os do Bernardet, do Avellar, do Jairo Ferreira, do Maurício Gomes Leite, dos melhores caras... Tem textos ali que são até literários, são textos de cinema. E ainda fui conseguir ser editado por esses caras, realmente dei muita sorte e peguei um tempo muito bom.

Então, complementarmente, e eu acho que você já sabe, é isso... na medida que o campo se pulveriza, ele perde o critério. E aí um cara que escreve texto merda e um cara que se esforça para fazer bons textos passam a se equivaler um pouco. Pra pegar credencial, pra ser chamado para as coisas. É um efeito bola de neve e aí é mais difícil para um jovem saber, escrever um texto mais sólido. Porque lê um monte de besteiras. Os caras que se promoveram mais, se estabeleceram nesse campo não se esmeram tanto nisso. E são caras que eu respeito. E também não trabalham pra criar um campo comum. E a galera tá ganhando grana com isso. E acho tudo certo, digno e honesto. O Arthur Tuoto tá ganhando grana com crítica de cinema.

Acho que o campo ganha mais do que perde. Porém eu acho que aquilo é uma coisa meio modelo comunidade em torno de uma pessoa só e isso é diferente. E é melhor o Arthur do que outros aí. Ele tem ideias de cinema que são mais sólidas. Enfim, eu poderia falar muito tempo sobre isso. Porque essa minha geração dos anos 2000 tem um problema sério até hoje. E tem a ver com isso do livro que estou te falando. Ela tem uma resistência ou teve de se institucionalizar. E aí tu não consegues criar organizações e sustentabilidade para o seu trabalho. Tem caras da minha geração que recusaram convite de editora para publicar livro, entendeu? Por conta de achar que... é um certo romantismo pro trabalho. Acredito que faltou para essa geração escrever seu nome na história. Não deixou muito rastro. Isso que estou te falando aqui é quase uma espécie de segredo, infelizmente. E é isso, nessa geração não tinha grana, mas tinha valor simbólico e valor comunitário. Mas isso só se cria mantendo a chama acesa. Aí acho que a chama do valor simbólico diminuiu e do valor comunitário também.

E chegou a curadoria de festivais com recortes diferentes, principalmente a partir de Tiradentes, onde a ideia de curadoria apareceu e ganhou algum relevo. Num segundo momento primeiro a curadoria como ideia e no segundo a pessoa que faz também como uma ideia que passa a importar. Que eu acho que acontece nos anos 2010. Basicamente os estudantes de cinema querem ser curadores, porque a curadoria, a programação ou a seleção apesar de ter poucas oportunidades ela gera algum nível de renda. Ela paga-se. E na medida que a moeda maior se torna poder, a performance pública de quem é curador é mil vezes maior. A matemática entre o gesto social e a performance de poder entre crítica e curadoria é muito clara. Porque o crítico tá se arriscando sempre, é muito vulnerável.

A respeito do poder, a crítica e a curadoria vão além do poder de selecionar, mas também se tornam definidoras de uma ideia de produção, o que acaba sendo feito. Todo um conceito de *gatekeeper*, de legitimação. Os festivais de cinema nessa questão de poder e do coletivo. O teu trabalho envolve estar em curadorias que são comissões. Ao entrevistar várias pessoas eu notei esse receio do poder. Na arte contemporânea notamos muito isso, do curador que se torna até um curador e quase apaga a obra dos artistas dada a sua mão, ele vira um astro. Como tu vê esse poder na mão do curador nos festivais de cinema brasileiros e esse contraste com o trabalho em comissão?

J.G.: Acho que é uma questão muito complexa, porque o caso brasileiro só pode ser respondido caso a caso, porque a Mostra de São Paulo que aí tem um tratamento para os filmes brasileiros e outro tratamento pra os filmes estrangeiros. As mostras de filmes e festivais que têm inscrição e que só podem ser com inscrição. Eventos que convidam, eventos temáticos... Eu acho muito distinto também o valor de escala. Tem eventos que chamam 50 filmes, 100 filmes, 300 filmes, 20 filmes. Eu acho muito difícil falar dos exemplos. Eu acho assim, isso é uma discussão na verdade sobre. É até difícil começar isso. Acho que eu começaria pelo seguinte... Acho que estamos tendo essa discussão aqui hoje, porque também existe uma mudança em algumas escala da compreensão sobre o nosso campo e cresce no nosso campo com justiça uma compreensão de que a história do cinema e o campo de canonização da história do cinema majoritário seguiu critérios muito estreitos em relação a história do cinema e história das pessoas ligadas ao cinema. Então, existe um pressuposto coletivo de que a história do cinema foi, digamos, negligente com o próprio cinema e com sua função política-cultural. Portanto, a partir desse diagnóstico o papel de quem valida filmes se torna uma tarefa potencialmente heroica. Porque você está consertando injustiças históricas. Estou falando de um campo discursivo, esse campo discursivo não é falso, mas ele é um sistema de crenças, ele se ergue e nesse contexto, um papel da pessoa que tem essa “caneta”, ele se torna um pouco heroico. Porque aí você vem desfazer uma espécie de, enfim, grande engano ou grande injustiça. Tem uma aura para esse gesto. Agora eu vou consertar o que 100 anos de violência produziu. E acho que isso está ligado a essa discussão e em toda discussão contaminada por uma crença heroica a gente perde valor de contexto. Outro dia eu falei numa discussão de um festival que curadoria é botar contextos em contato. Um filme já lida com um contexto e vai ser ponto em certo contexto geográfico, de outras obras. No fundo é tudo contexto. Então, em primeiro lugar acho que tem o ambiente discursivo em que estamos inseridos e dialogamos com ele em certa medida, onde esse trabalho se tornou, ganhou eventualmente um certo véu de divindade. E isso tem efeitos, isso infla a individualidade dessas figuras e tudo mais. Você veio aqui para consertar uma história de enganos, entendeu? Acho que isso às vezes se faz e muitos jovens estão sendo formados um pouco por essas ideias.

Mas isso dito, eu acho que na minha experiência a ideia de trabalho coletivo e horizontal, eu confesso pra você, e eu pensei isso há pouco tempo... Ela é eventualmente superestimada e muitas vezes a performance pública do que parece ser um trabalho coletivo é um poder mais

central, um pouco se disfarçando, eu acho. De forma que eu penso um modelo de haver uma pessoa na direção artística, isso eu estou falando até mais do que o nosso campo, mas da política em geral. Outro dia o Adirley Queirós falou disso numa live de Tiradentes, haver alguém que não precisa ser sempre a mesma pessoa, que se coloque à frente de algum projeto como ao mesmo tempo assuma o ônus e o bônus de um campo de apostas. Essa pessoa não precisa se eternizar nessa posição, essa pessoa pode ser trocada. Porém, a figura que, de alguma maneira, se responsabiliza por ônus e bônus de uma aposta eu acho interessante. Que pensa, que compõe uma equipe, uma espécie de cabeça.

Porque eu acho que isso, pensando praticamente, eventualmente, não há uma defesa da concentração de forma nenhuma, mas isso empiricamente é mais comum esse modelo produzir apostas mais ousadas do que alguns modelos muito pulverizados onde às vezes a lei da média e da menor rejeição acaba vencendo, entendeu? Você fica fazendo muita média e aí um gesto que deveria ser um gesto forte, às vezes se torna fraco. Porém, há uma exceção à regra, mas que ela não é tão visível, é o Fórum Doc de Belo Horizonte. Eles tem um festival há 25 anos com um dos desenhos curatoriais mais interessantes e sempre foi, inclusive eu entrevistei eles e tal, e sou muito formado pelos catálogos que eles fizeram. Mas sempre foi um monte de gente discutindo e o festival tem 25 anos e eu não sei sua proximidade, mas pelo que eu sinto e eu tenho alguma proximidade, nunca deixou-se consolidar ou para mim nunca pareceu que ele tem um dono, uma pessoa que materializa. Mas ao mesmo tempo ele tem uma cara e não tem um dono. O que eu acho que é a situação ideal para um evento cultural. Possui uma identidade, essa identidade não é totalmente fixa e você não significa a sensibilidade de uma pessoa. Por algum tempo eu acho isso, por exemplo, no caso do Cléber Eduardo em Tiradentes isso teve mais bônus do que ônus por algum tempo. E era bem centralizado. Mas ali na Mostra Aurora, aquilo ali tinha um propósito. Inclusive, no caso da Mostra de Tiradentes, porque tudo são os filmes da época, depois dele você vê a cara da Mostra não tem uma identidade tão forte. Isso tem a ver com o cinema brasileiro, mas com isso também. É um equilíbrio. Essa discussão não pode ser tão moralizada, eu acho.

Eu trabalhei no Festival de Sheffield de 2020 e 2021 e quem era diretora era a Cíntia Gil. Ali foi a experiência mais bacana da minha vida. Era uma comissão, eu era o novato da comissão. Ela tinha umas 8 pessoas. Os meus colegas de comissão, alguns eram responsáveis por algumas sessões do festival individualmente. Eu não era. Se a gente fosse fetichizar uma

horizontalidade, não era totalmente horizontal. Mas a Cíntia participava das discussões e era muito bonito. Porque essa pessoa também, eu acho, que seja até uma dupla, mas essa função, no melhor dos casos, ela dá o tom até das discussões. O que se discute, quais são os valores, quais são as questões. Esse foi o modelo que eu vi funcionar melhor no Sheffield. Ela ao mesmo tempo fazia o papel executivo, devia ter mil reuniões com a BBC e sei lá, mas ficava 3 horas nas nossas reuniões e discutindo filme a filme. Tinham filmes que ela não tinha visto, mas era um exercício de confiança na gente e de critério em comum, de discussão. Esse trabalho ele precisa muito, para ser bem feito, de vivência conjunta, de ficar discutindo. Eu passei de janeiro a abril lá no Sheffield, uma vez por semana, 3 horas com essas pessoas. Foi uma experiência muito bacana, muito sincera e construímos uma visão de mundo juntos. Claro que tinham diferenças, mas eu sinto que ali produziu-se um campo coletivo de ideias. Enfim, ela tinha a Agnes que era um pouco braço-direito dela. Tinham diferentes dimensões de poder, mas acho que a coisa se igualava a partir dos objetivos comuns.

Ela era uma diretora de curadoria, então? Alguém que mostrava o caminho, a ajudar a aglutinar?

J.G.: Sabe o que ela fazia e eu acho que é importante, ela lembrava o tempo todo o sentido do que a gente estava fazendo. E estávamos sob Bolsonaro, que trabalha justamente em destituir o sentido das coisas o tempo todo, eu acho que é politicamente muito importante em tudo que a gente faz, fazer esse sentido. Qual o sentido no que eu estou fazendo? E a convivência com a Cíntia reafirmava isso. Era na conversa, falando sobre os filmes. Isso vai criando um contorno, que não é a preferência do Juliano, da Agnes, da Melanie, da Amita... é uma coisa que vai se produzindo a partir de um campo de ideias. Eu sinto que esse trabalho é importante. E quando eu vi o Adirley falando eu gostei muito. Ele falando dessa coisa de alguém que assume uma posição de responsabilidade e eventualmente é vidraça também. Só acho que essa pessoa não precisa se eternizar. Mas alguém nessa posição é importante. Porque eu já vi situações, isso é muito comum você entregar um grupo de filmes e aí quando sai no release de imprensa não são aqueles. De formas mais subterfugiais de colocar e não colocar, entendeu?

Não trabalhei com o Valente lá em Brasília, mas parecia um modelo assim. Eu conversei com algumas pessoas de festivais sobre as práticas e às vezes a divisão dos trabalhos e o trabalho

em comissão exige um compromisso de poder se movimentar que é muito grande. Porque sem isso não funciona. Já passei por maus bocados em comissão, em júris, quando as pessoas não estavam dispostas a considerar a verdade do outro. E aí, hoje, o campo que eu estava te descrevendo mais cedo ele se individualizou muito, as pessoas têm agendas muito próprias e que elas levam para todos os lugares. Vai ser programador em um cinema, leva sua agenda. Vai ser curador em um festival, leva a sua agenda. Quando eu acho que é justo o contrário. Se eu for trabalhar no Sheffield, a gente pensava sobre o passado do festival, o presente dos filmes e o futuro que a gente quer pro festival. Acho que o trabalho bem feito é totalmente contextual. Se eu for para um festival de cinema experimental, para o Dobra, eu vou pensar no Dobra. Se eu for para Cannes, eu vou pensar em Cannes.

Eu acho que muita gente hoje, colegas meus, eles têm uma camisa como agenda que não muda mudando o contexto. E eu acho que às vezes é o caminho para fazer um trabalho menos bom, entende? Quando você é sinônimo. Porque tudo isso que a gente estava falando tem a ver com uma pessoalização exacerbada do seu trabalho. Mas de certa maneira a gente serve a contextos. Se eu for programar um festival no interior da Bahia ou na Paulista...

É igual o nosso cenário político. É o duelo entre uma pessoa e uma ideia. No Fórum Doc a gente tem um campo de ideias. E aí essas ideias que você tem controle e trabalha em relação a elas. A Mostra Aurora, de Tiradentes, por mais que era uma pessoa, antes de ser uma pessoa, ela era uma ideia. Uma ideia de cinema e tal. De função. Os festivais do século XX, eles não são uma ideia. O Festival do Rio não é uma ideia. Festival de Gramado eu acho que não é uma ideia. O É Tudo Verdade, infelizmente, não é uma ideia. É mais uma pessoa do que uma ideia. Isso cria uma relação de dependência, isso trava o desenvolvimento.

E é uma discussão das artes visuais. O caso das bienais, por exemplo. Essa coisa do panorama ou do conceito. A gente está falando também dessa passagem do campo do cinema, festivais um pouco panorâmicos e os festivais que tem um conceito e um recorte. Eu acho que isso é cada vez mais importante. E o problema, e esse é que é o ônus, agora costurando tudo, a crítica trabalha o tempo todo e lembrete de produção dessas ideias. A curadoria não necessariamente. Você não tem uma necessidade discursiva tão grande, de afirmar uma ideia. Isso aqui é organizado a partir dessas ideias, dessa visão de mundo, desses valores, dessas

palavras, desse recorte. Às vezes você coloca lá os filmes e um parágrafo genérico. E a crítica, você querendo ou não, está sempre produzindo ideias.

Então, esse momento de ocaso da crítica também é o ocaso das ideias comuns e públicas. Ao mesmo tempo a curadoria se infla, mas ao mesmo tempo se torna mais obscura. E por isso se torna a imagem do poder maior, porque ela é uma espécie de coisa mais opaca e do “eu escolho você”. Porque a crítica está sempre na posição de ser questionada... “Que texto merda!”, “Você achou isso desse filme?” A curadoria é muito mais difícil. De ser questionada com argumentos, porque ela nem se coloca a argumentos perceptíveis. Você vê lá uma lista de filmes, mas você fala “Eu não vi os filmes”. Pra você poder entrar e discutir é muito mais difícil.

Falavas disso de trabalhar com outras pessoas, com equipes e desse funcionamento. Junto a isso, falavas desse trabalho da curadoria e de ser explícita, um outro colega curador falava que as pessoas muito dificilmente conseguem ver todos os filmes de um festival. Uma coisa é andar em uma exposição, em uma Bienal, passando pelas obras. Uma curadoria em festivais de cinema para entender essa costura é preciso ter uma reflexão do todo. Quando tu falas sobre isso me lembrou dessa dificuldade de trazer a curadoria de cinema de modo mais claro. Assistir todos os filmes é um passo para isso e nem sempre é possível.

J.G.: Tem festivais que se diferenciam em relação a isso. Tem festivais que escolhem tema, que escrevem texto curatorial. Então acho que não.

Como enxergas as políticas públicas e de incentivo aos festivais de cinema? Elas podem ter influenciado indiretamente o meio curatorial nesses eventos no país?

J.G.: Eu não conheço essas políticas públicas, não produzo e não produzi festivais. Sei que nasceram várias no começo dos anos 2000. Políticas de apoio de festivais e isso produziu o ambiente que produziu meu caminho profissional e de vários dos meus pares de forma que eu acho que essa geração traz algo para o meio cinematográfico brasileiro em termos de ideias, de práticas. A geração dos anos 2000 começa a se formar ali e segue. O cinema independente brasileiro ganhou mecanismos de apoio e acolhimento mais ou menos raros, pensando na história de políticas públicas do Brasil, mas eu não sei muito detalhadamente. E aí influenciar o meio curatorial, eu acho que é isso, do Festival de Tiradentes com a Mostra

Aurora, novíssimo cinema brasileiro, uma geração de cineastas que vem vindo. Ali da primeira década do século ajudaram a profissionalizar o trabalho de festivais e todo trabalho em curadoria, entre outros.

E aí a mudança curatorial que a gente vê a partir de 2015, 2016 e 2017 eu não vejo. Porque aí é o fim das políticas públicas, aí eu não consigo entender exatamente como essa mudança que é observável nesse trabalho, no tipo de ideia que circula tem relação com política pública.

A crítica de cinema no Brasil passa por um momento de consciência e mudança a respeito da pouca presença de críticos e críticas negras. Acredita que isso também chegou na curadoria do cinema? Que movimentações, se notadas, tu destaca?

J.G.: Essa questão é hiper complexa. Eu acho que há uma consciência, mas não acho que haja ações completas a respeito desses problemas e as ações que existem me parecem um pouco superficiais. Por exemplo, em relação à crítica, eu tentei fazer uma revista em 2018 com outros colegas negros sobre, enfim pensando essa perspectiva em relação ao cinema e à cultura brasileira e não andou. E eu achava que já naquele momento estava tarde, já era uma resposta tardia em relação a traçar uma perspectiva de crítica de cinema racializada. E aí passou 2018, 2019 e apareceu Indeterminações, da Lorena e do Gabriel. Que é muito importante, mas eu sinto eles muito sozinhos e crítica de cinema, eu acho, tem a ver com certo acompanhamento do presente, uma certa relação continuada com o seu ambiente histórico. Isso eu acho que diferencia a crítica e a curadoria.

Eu acho que esse lugar não veio e nem virá. Não tem ninguém nem pleiteando isso, uma revista de críticos negros. E tem uma diferença entre críticos negros e uma crítica negra. Uma coisa são as pessoas e outra coisa são os métodos. E também eu acho que a ideia de crítica de prática de crítica como uma coisa importante só diminui de importância coletiva e social, ao passo que da curadoria só aumenta. Mas aí tem um problema enorme que é a formação desse trabalho. Como se forma no campo do cinema curadoria? Muito difícil. Não é igual. Porque essa palavra vem do mundo das artes visuais, um mundo super institucionalizado. Com os lugares muito delimitados e o cinema não. Tudo isso se construiu de maneira muito rápida em termos históricos dos festivais de cinema. Então como você vai formar essas pessoas? Em geral eles vieram da crítica. Por que vieram da crítica? Eu diria que as melhores que fazem o trabalho de curadoria. Porque a crítica é um trabalho continuado. E é um trabalho mesmo. No

sentido de lida, de lidar. De longo prazo, de lidar. De escrever, ver um filme, escrever e ver outro filme. E adquirir um repertório a partir dessa lida e de um trabalho continuado e de uma exposição do seu trabalho continuada também. E aí o trabalho de curadoria não é. Você faz uma coisa pontual e outra coisa. Ele não tem esse corpo a corpo com a história e com o presente tão constante. E existe hoje, como o mundo do trabalho está sendo muito modificado e a ideia de trabalho muito modificada. Aí eu vejo nas pessoas novas uma espécie de fantasia, de querer uma carreira e não querer trabalhar. Uma certa aversão da ideia de processo. E crítica é muito processo. E acho que a curadoria alimenta um pouco esse sonho para os jovens, sabe? Tem uma palavra que soa pesada socialmente, né? Parece que você chegou lá e, enfim, é ainda mais ideologicamente tem sido pensado como um exercício um pouco messiânico, de corrigir as coisas do mundo e da história do cinema. Então acaba sendo almejada nesse sentido, mas é difícil nas condições brasileiras você fazer um trabalho de curadoria continuado, que seria: você faz um festival em dezembro você passa o ano inteiro viajando para outros festivais, conhecendo filmes, pensando sobre os filmes, conversando com pessoas que fazem os filmes. Isso seria um trabalho continuado de curadoria. Mas não se tem condições econômicas e institucionais para isso. Meu trabalho de curadoria aqui é: começou o trabalho, um mês vendo filmes, 50 filmes por dia correndo e um mês para programar o festival. Acho que isso forma um pouco e acho que essa formação às vezes falta para os jovens, um certo jogo de cintura institucional, uma certa habilidade política, lidar com o outro, lidar com limite, com finalidade precária. Aí sinto que as iniciativas que vêm sendo feitas, às vezes tem formações. Até vejo formações fora do Brasil, Projeto Paradiso apoia e tal. Mas um curso lá no País Basco, eu sinto que é muito distante. E eu sinto que o que formaria mesmo seria você apoiar uma revista de críticos e críticas negras ganhando grana, repertório, ganhando vivência, lendo sobre cinema, lendo sobre os filmes, produzindo ideias. Eu acho que isso seria formação. Porque assim, e aí, enfim, assistente de curadoria e tal. Mas precisa dessa vivência do ambiente cultural brasileiro, da história do cinema brasileiro e uma prática de responder a sua comunidade, dialogar com ela e entender como é que é essa troca, essa ida e volta. Aí sim me parece vir um possível quadro apto a fazer um bom trabalho curatorial. Assim foi com a minha geração, um pouco por acidente. Então acho que isso não está acontecendo em lugar nenhum. Eu vejo com um certo pessimismo.

Leonardo Bomfim (5 de maio de 2022 e 12 de maio de 2022)

Qual a tua trajetória profissional dentro da crítica de cinema? Tu consideras como um trabalho?

Leonardo Bomfim: Eu venho da música, de trabalhar com música. Muito novo, lá no Rio de Janeiro. De criar fanzine, e bem no início da internet criar zines virtuais. Na época do cjb.net, desses primeiros espaços que hospedavam gratuitamente. E comecei escrevendo e sempre tive uma vontade de escrever, primeiramente sobre música. Escrevia muito sobre música. Isso ainda na virada do século, já tem um tempinho. Aí, enfim, essa parte de crítico musical, mas sempre com um viés um pouco histórico. Uma certa busca que com o cinema permanece. Esse trabalho com a história, no caso, da música. Depois com o cinema. Sempre foi um foco. Depois criei uns sites mais profissionais, quando a internet estava mais desenvolvida, com foco na música dos anos 50, 60 e 70. Sempre esse trabalho de pesquisa, de encontrar raridades e escrever sobre as raridades. Sempre gostei de cinema, lia crítica, mas não escrevia. Em determinado momento o cinema começou a ocupar um espaço na minha vida e automaticamente eu passei a escrever sobre cinema. Eu lembro o próprio site que eu tinha de música, que era o Freakium, eu comecei a escrever textos sobre filmes. Até tinham algumas colunas sobre cinema, mas aos poucos começou a virar meio-a-meio, a gente chegar num ponto que tinha uma entrevista com a Helena Ignez. Antes a gente só tinha entrevistas com músicos. Aí o cinema começou a entrar forte, comecei a colaborar com alguns sites, com colunas de cinema. E comecei a escrever. Aquela coisa de montar um blog, colaborar com algumas publicações. Veio o convite da Teorema, a revista aqui do Rio Grande do Sul, foi um texto de quando o Rohmer morreu, 2008, 2009, 2010... não sei. Enfim, surgiu esse convite para escrever esse texto, um texto maior, de fôlego. E depois escrevi outros textos para a revista, recebi outros convites. Realmente começou esse trabalho de crítica. Sempre um trabalho “amador”, não profissional... poucas vezes eu ganhei para escrever. Eventualmente em catálogos de mostras, aí sim foram pagos. Mas mesmo em jornais, grandes jornais, pouquíssimas vezes aqui no Brasil eu recebi. E é uma coisa que eu noto que fora do país, tive oportunidade de escrever para revistas de fora e conheço pessoas que escreveram, e as pessoas recebem para escrever texto, preço inclusive tabelado. Não sei como eles controlam se por número de páginas ou caracteres. Mas, enfim, os jornalistas precisam e é lei. Acho que as revistas pagam aqui numa questão mais amadora mesmo num sentido global, completo,

porque tudo é um pouco amador. As revistas também são pessoas que fazem, em sua maioria, revistas sem grana. Então precisam de colaborações, então é uma outra estrutura.

Acho que pra mim tem um ponto de corte que é quando eu começo a trabalhar com programação pra valer e que esse trabalho de crítica eu passo, acho, a fazer crítica de outra forma que é programando. Mas continuo escrevendo, tenho o Zinematógrafo, que é um fanzine que faço parte e fundei. Sigo escrevendo lá e eventualmente para outros lugares. Mas muito menos do que quando eu comecei a trabalhar com programação de sala de cinema. Que é diferente, por exemplo, de quem é crítico e é muito comum trabalha com curadorias específicas de festivais e mostras. Mas trabalhar diariamente com programação, você tem que escrever release e sobre pouco tempo para parar pra escrever, pra se dedicar a um texto. Acho que isso marca um pouco a mudança na minha trajetória.

Tu falas que recebeu para escrever. Esses cachês não vêm de maneira regular, vem espaçados. A gente vai vendo esses vários momentos a respeito da crítica. Tu disseste que vem da internet, somos uma geração da internet e que pegou a transição de muita coisa e olhamos para as associações de críticos e parece existir esse medo constante de uma crise da crítica. Queria saber como tu enxerga essa crise, se ela existe e onde que ela está?

L.B.: É, acho que o momento que a gente vive agora, a gente tem que pensar que crítica é essa? Porque quando fala em crítica de cinema eu acho que a primeira coisa que se pensa é texto, é a palavra. E aí pensando nesses momentos de crise, na verdade a minha impressão é que ninguém lê nada. Não só crítica de cinema. Tirando uma meia dúzia de livros que parecem são meio quase obrigatórios, todo mundo lê, vai atrás ou finge que lê, não sei... O hábito da leitura, pensando numa geração mais jovem, cada vez menor. Uma coisa muito excepcional você ler. Não vejo pessoas com livros nas mãos. É uma impressão, também... E ao mesmo tempo, claro tem uma relação com a internet, principalmente nesse momento da internet que as redes sociais começaram a ocupar um espaço muito grande. Antes você tinha blogues, sites e de alguma forma a internet reproduzia na tela o impresso, não tinha muita diferença. E quando as redes sociais começam a controlar esse espaço online muda radicalmente, porque você tem uma outra lógica de comunicação. E eu noto que a leitura me parece algo, que pode ser uma questão só dessa geração de agora, quando vê pode retornar. Mas eu sinto esse hábito um pouco distante dessa geração e talvez tenha a ver com o Brasil também, claro que

é uma impressão brasileira. Tem outros países que tem outras relações com a literatura, com o texto e a leitura. E não é por acaso que se tem hoje essa cultura da crítica em vídeo cada vez mais forte, dos youtubers. Que podem ser boas, podem ruins essas críticas. Mas tem outra lógica, talvez mais próxima do que era uma crítica na televisão. Podemos lembrar aí até dos programas do Rubens Ewald Filho comentando filmes. É parecido, inclusive. Você tem alguém falando, comentando, uma autoridade geralmente que sabe que conhece o assunto. Acho que essa ideia de crise sempre vem num momento de transformação, quando as coisas estão se redefinindo. E, claro, a gente ainda tem muitos críticos que tem essa relação com a escrita, com o texto e que escrevem em revistas, sites e jornais. E talvez isso seja um baque notar que esses textos não têm mais a importância que tinham textos críticos a algum tempo e eram capazes de provocar polêmicas.

Na internet se pensar nos sites do início dos anos 2000, a Contracampo, a Cinética, você tem vários exemplos de textos que foram importantes, que causaram polêmica e que, de alguma maneira, também iniciaram discussões sobre temas e assuntos, e que foram importantes. E a impressão é que hoje você não tem mais isso, o texto está desimportante. Mesmo grandes críticos, referências, que escrevem muito bem, parece que ninguém mais... eu digo ninguém, mas inclusive pessoas que liam, pessoas que gostam de ler. Mas parece que não tem mais aquela coisa “Eu quero ler o novo texto do Inácio Araújo sobre o filme. Quero ler o novo texto do José Geraldo Couto.” Eu tenho a impressão que é um momento mesmo de transformação. E não é a toa que o próprio Inácio Araújo já tem um canal no Youtube, virando youtuber. Um senhor e outros críticos mais jovens, mas também de outras gerações... o Sérgio Alpendre tem canal no Youtube, até acho que tem um tempo que ele não atualiza, mas tentou ir para esse lado. Para mim é essa mudança, essa transformação que naturalmente gera um momento de crise “Será que a crítica realmente sobrevive?”. Eu não sei dizer se essa crítica de Youtube, dos youtubers... Porque pode vir aquela pergunta “Isso é crítica ou não é?”. Acho que pode ser e pode não ser.

Tu falaste uma coisa “Será que a crítica sobrevive?”. A crise essa pode colocar um fim da crítica?

L.B.: Não, não... não vai colocar um fim. Daqui a pouco a gente vai ter uma guerra nuclear e as pessoas vão querer voltar a ler jornal de novo. E realmente eu estou falando de uma

realidade brasileira. A gente tem outros países que tem muitas revistas de cinema que vivem crises, revistas hoje vendem menos do que vendiam à algumas décadas. Mas ainda tem revistas e ainda tem as pessoas que querem ler. A realidade brasileira que é muito delicada. E nem precisa pensar em França ou países que tem uma cultura cinematográfica, mas pensa na Argentina aqui do lado e que você vê que é um povo que lê mais. Não é a toa que tem uma livraria a cada 2m² em Buenos Aires. É um povo que lê e que gosta de ler. E naturalmente você tem uma vontade de se relacionar com o texto. O Brasil que fez algumas escolhas num sentido geral, talvez imita muito os Estados Unidos de uma maneira um pouco não muito reflexiva do que está acontecendo. A moda, a coisa do vídeo do Youtube.

Eu gosto muito de ver o lançamento do Festival de Cannes, por exemplo. Só está ali os dois velhinhos falando, não tem nem power point atrás com imagem dos filmes. É eles falando o nome dos filmes e é isso. Não tem esse espetáculo. É isso, cada país tem modo de se relacionar com o cinema, com a arte e também com a crítica. Mas fim não, certamente não.

Falas dos Estados Unidos. Mas a gente viu no Brasil o quanto a crítica perdeu espaço no impresso. Tu vens falando muito da palavra e do impresso. E não somente no impresso, a gente vê medalhões da crítica e que deixaram de ter espaço no online. Mas nos Estados Unidos não parece que esse espaço acabou, a gente só vê ele sendo redefinido. A escrita continua por mais que se leem ou não leem, o espaço permanece. Diferente do Brasil que parece que tem uma lógica muito isso, de partir pro visual ou de sair do texto e da palavra tomar som. A gente também pode olhar pra essas crises por esse aspecto do impresso.

L.B.: Acho que sim, é que o problema é que a gente imita tudo de pior dos Estados Unidos. A gente não imita Nova York, a gente imita Miami. Então, é um dado. Você vê os jornais e acabou. Aqui em Porto Alegre, a Zero Hora que tinha críticos ali que escreviam, agora não tem mais. Você não tem. Você tem pessoas que mal conhecem cinema, que tem uma relação muito lateral com o cinema e que, em função de umas escolhas editoriais, estão ali e tem que cobrir, tem que escrever. E muitas vezes tem textos comprados de outros jornais. E pra quem já teve um corpo editorial com críticos e que escreviam, eu acho que isso é uma marca. O jornal realmente no Brasil, já tem um tempo que eu não acompanho mais a Folha, mas sei que diminuiu. O Inácio Araújo tinha uma coluna diária dele e já não tem mais faz um tempo. A

Folha eu sei que ainda tem crítica, praticamente todos os filmes você tem um texto. Sérgio Alpendre escreve, entre outros. Estão ali, mas com um sério risco.

Não sei o que vem antes, é a coisa do ovo ou a galinha. Se é a falta de interesse na crítica ou se também se antecipa os jornais e as editorias, “Vamos mudar aqui e explorar outras coisas.”.

Uma certa dependência da crítica também. A crítica está muito associada ao jornalismo e esse jornalismo presente nesses grandes jornais. Talvez seja uma forma da crítica se transformar e se ver menos associada a isso, só que ao mesmo tempo existe outro lado que em termos profissionais de trabalho e não ocupação. A crítica quando não paga ela se torna uma ocupação, é difícil dizer que é um trabalho, pois não tem uma regularidade financeira. E a crítica parece dependente de um sistema, mas ela já está fora, sendo chutada. E não sabe agir de conta própria. Seria isso talvez? Tu começaste a falar e comecei a analisar...

L.B.: Acho que sim, mas acho que isso faz parte também de um contexto. De um jornalista que acaba se especializando em cinema. Essas gerações, enfim, cresceram em um mundo em que o cinema era muito importante. Hoje ele não é tão importante. Ele não ocupa o mesmo espaço na vida das pessoas. Então, você tem, por exemplo, pessoas que se formam em jornalismo, é um caminho menos natural “Eu quero escrever sobre cinema, quero ser um jornalista cultural com foco em cinema.”. É algo muito menos... E ao mesmo tempo tem uma ilusão com as redes sociais, o cara gosta de uns filmes de super heróis e mais meia-dúzia, então ele conhece cinema e pronto, pode escrever sobre cinema. Eu vejo muito isso, pessoas que não conhecem cinema, escrevendo sobre cinema. É uma regra? Tem que conhecer o cinema, conhecer a história do cinema, saber dos movimentos, das rupturas para escrever uma crítica de cinema? Acho que é. Já fui mais bonzinho e achar que não... A pessoa pode ter uma sensibilidade, escrever um texto bom. Pode escrever um texto lindo. Mas para fazer um trabalho crítico e que não seja uma ocupação. E exatamente se não existe esse espaço do trabalho crítico, você vai pensar “Por que eu vou me especializar nisso?”. Se vai ser simplesmente uma ocupação, eu vou ter que escrever sobre cinema, competição de skate, literatura, quadrinhos, sobre música. E aí vira aquele típico jornalista que sabe um pouquinho de tudo e no fim, não sabe quase nada de nada. Ao mesmo tempo, você pega o Jornal do Comércio aqui que você ainda tem o Hélio Nascimento escrevendo uma coluna. Que é uma coisa quase à moda antiga. Que é essa figura que conhece muito, uma autoridade do cinema, geralmente uma pessoa mais

velha e que tem um texto que é praticamente em tom de aula. E que é muito bom, pois acaba ocupando essa lacuna de alguém que conhece cinema e está falando sobre não só sobre um filme, mas sobre o cinema a partir de um filme. As pessoas que não conhecem cinema não conseguem fazer esse tipo de exercício que é a partir de um filme, escrever sobre um filme e falar sobre o cinema também. Precisa conhecer o cinema e isso é cada vez mais raro em textos.

E tu falou em vários tipos de críticos e críticas. E queria saber quem é o crítico de cinema hoje? Porque ele pode ser muitas coisas. Ele vem de lugares muito diferentes. Ele não é mais o jornalista? A pessoa pode ter uma formação em cinema e se tornar crítico. Tem gente que estudou Medicina e escreve textos belíssimos, melhores que muitos críticos de cinema carimbados. Então, quem é esse crítico de cinema hoje para ti? Qual o perfil?

L.B.: Não sei se tem um perfil, acho que tem muitos. A gente ainda tem um pouco, que muitas vezes quer dizer nada, mas de alguma maneira essa legitimidade das associações que teoricamente deveriam zelar pela figura do crítico e da crítica e cuidar de quem faz parte dos seus quadros. É claro, nada é perfeito. Mas acho que se cria, as associações acabam, de alguma maneira, regulando um pouco desse espaço que é completamente desregulado. Ainda mais com a internet, qualquer um pode fazer um site, um canal no Youtube e se souber vender bem o peixe, daqui a pouco tá com um público enorme. Inclusive eu noto muito acompanhando o jornalismo esportivo, que acho que se aproxima de algumas maneiras. Eu vejo muitos jornalistas que saíram de canais e criaram seus próprios canais no Youtube e com uma diferença. Eu noto um, por exemplo, que é um jornalista que sempre escondeu o time dele. E de uns anos pra cá ele revelou que é torcedor do Flamengo, só que hoje ele tem um canal no Youtube, e ele não é mais um jornalista esportivo, ele é um jornalista do Flamengo. Ele só fala do Flamengo. Em um primeiro momento eu pensei, o cara alucinou. Mas me dei conta que não, ele virou jornalista para a torcida do Flamengo. Que é uma torcida muito grande, inclusive. Então, foi uma cartada profissional dele. Dele ter uma segurança. Aqui no sul também tem os jornalistas que tem canais dedicados ao Inter, o colorado, jornalista gremista que fala só pra gremistas. E isso é uma questão de mercado. Acho que ele tem mais segurança, inclusive criando esse nicho e permanecendo ali. Eventualmente falando de outras coisas, mas você vê que o foco dele é um clube só. E no cinema acho que o paralelo pode ser meio bizarro, mas cada vez mais o cara, por exemplo, que gosta e é muito fã dos filmes da Marvel, ele não vai estar muito interessado em um crítico, mesmo do Youtube, que fale sobre

cinema. Talvez ele queira um cara que fale dos filmes da Marvel, um especialista. Não viu Cidadão Kane, mas viu todos os filmes de super-heróis. Eu noto que tem muitos esses canais de pessoas que falam só de um tipo de filme, que tem um público muito específico. Aí não se torna um crítico de cinema, se torna um crítico sobre filmes da Marvel, filmes de super-herói ou outra coisa que possa ter. Tem muitos que tem canais só de filme de terror e fazem programas de filme de terror. É um crítico de filmes de terror, por mais que ele veja outros filmes, a atividade profissional dele não atravessa o cinema como um todo. Isso é uma questão bem contemporânea. Claro que a gente sempre teve revistas especializadas, mas eu não lembro “Esse é um crítico de cinema pornô, cinema erótico.”. O cinema fantástico sempre teve umas figuras mais marcadas, mas sempre foram pessoas capazes e que escreviam sobre outras coisas.

São mais embaixadoras de um certo cinema.

L.B.: Viram especialistas em algo. Não no cinema. Um movimento de todo crítico é se tornar um especialista em cinema. Isso deveria ser obrigação, independente se você faz canal no Youtube, escreve texto ou escreve livro. Se você quer falar de algo, você tem que ser especialista nisso. E não é ruim, porque “Ah, o especialista, a autoridade”, mas você tem que ser o especialista, a autoridade, você tem que saber sobre o que você está falando. Porque ainda mais hoje, na internet, por exemplo, você não sabe com quem você está. Se antes você era de uma cidade super pequena e escrevia num jornalzinho, você sabia que aquela cidade não conhecia tal cineasta porque não chegava lá. Hoje você não tem mais esse controle. A interlocução é meio nebulosa, então às vezes você está falando com pessoas que conhecem muito sobre um assunto. E também acaba virando esse reinado dos especialistas. As pessoas sabem coisas que nem são importantes e aí vira uma competição para saber quem sabe mais. Que não é isso essa ideia de ser especialista em cinema, pesquisar. É conhecer a história, ter a história nas mãos para pensar um filme, um diretor que se relaciona com essa história.

Falamos muito da tua trajetória na crítica e tuas reflexões sobre. Mas eu queria entender dentro do teu caminho como tu chega na curadoria?

L.B.: Ela entra de uma forma que tem a ver com a crítica porque, enfim, a primeira mostra que pensei. Com a música eu já trabalhava montando festivais, coisas assim que tem relação com programação. Programava shows. Mas a primeira mostra que fiz em cinema foi um projeto

que comecei em 2006, 2007, que era em cima de filmes do Cinema Marginal e era um motivo muito simples, eu queria ver muitos filmes que eram completamente inacessíveis. Ou via em película, 16mm ou 35mm, ou não via. E eu lia muito sobre esses filmes e não conseguia ver. Então, a única forma de ver era tentar fazer o projeto de uma mostra e que deu certo. A prefeitura de Porto Alegre adorou a ideia. A mostra aconteceu em 2008. E foi meu primeiro trabalho de programação. E eu sempre respondo que pra mim, programar é querer ver. E curadoria também poderia ser, mas enfim... é que o meu trabalho vai mais na linha da programação. Mas acho que a curadoria também deveria ser isso: querer ver. Acho que hoje existe um pouco do pensamento querer ver e o que não ver, um pouco do encontrar o que é certo e o que é errado. O que deve ser mostrado e o que não deve ser mostrado. E, claro que isso acaba entrando em questão quando você pensa uma programação, mas pra mim fica muito claro quando eu vejo uma programação por alguém que não ver algo e alguém que quer ver algo. Acho que pra mim isso foi o que me colocou nesse rumo da programação e que se sustenta até hoje, acho que no trabalho. Seja numa programação diária de uma Cinemateca ou em festivais e curadoria de mostras ou festivais. Querer ver os filmes é o primeiro movimento. Então, eu acho que com a crítica eu queria ver para poder escrever e com a programação não tem mais essa segunda parte. Quero ver pra ver. Ver o filme na tela de cinema, as pessoas assistindo aos filmes. E eventualmente críticos estarão presentes e escreverão sobre os filmes. O que é muito legal. A experiência no Olhar de Cinema, ano passado, por mais que tenha sido online e tenha tido toda essa distância. Mas foi legal acompanhar os textos que iam saindo sobre os filmes. Pensar todo esse trabalho com a programação e depois ver os filmes sendo exibidos e as pessoas escrevendo sobre. Que é um festival que gera muito mais crítico do que Gramado, apesar de Gramado ser mais histórico, mais importante, ele não gera tanta crítica e textos sobre os filmes. Enfim, tem uma outra relação com os críticos que frequentam o festival. Talvez o Olhar de Cinema tenha mais críticos que escrevam presentes. Ano passado também foi online, então não é parâmetro.

Esse teu gesto na curadoria está mais ligado à tua cinefilia?

L.B.: Acho que sim, mas não a minha cinefilia ao meu gosto. Não é eu querer ver os filmes que eu quero ver. É querer ver no sentido amplo, você colocar esse filme e querer ver esse filme. O que esse filme tem pra mostrar. Pode ser um filme super independente, de alguém que você conhece, um diretor super importante. Mas é querer ver, que esse filme me mostre

alguma coisa. E pra mim isso tem muita ligação com a cinefilia. Apesar de hoje ser um conceito muito mal cuidado nas redes sociais, às vezes debocham da figura do cinéfilo. A base da cinefilia é essa, querer ver, ter vontade de ver, gostar de ver. E qualquer filme, qualquer filme que se apresente. E acho isso importante de permanecer no trabalho de curadoria e programação. Acho que é muito fácil entrar na questão do gosto, do gostei ou não gostei. E acho que não é por aí, não é isso que deve determinar como é feita uma programação. Mas a partir do momento que você pensa essa postura e tem essa abertura do querer ver, mesmo os filmes que você não goste ou que não sejam feitos para a sua sensibilidade e ou que dialoguem com outras pessoas, você consegue ver, eu acho, a importância desse filme, porque ele deve ser exibido, o que ele pode mobilizar e mesmo num aspecto negativo. Às vezes é importante programar filmes que vão gerar controvérsia, provocar questionamentos, incômodos. Porque é justamente isso, o espectador também hoje está muito numa postura de não querer ver, de não querer ver algo que vai incomodar. E a arte foi criada para isso. Então eu acho que, claro isso não é uma... não estou falando isso pra legitimar a exibição, sei lá, de um filme nazista. Mas acho importante ter um senso, entender uma frase de uma diretora chamada Fernanda Pessoa que uma vez foi num debate, fez um filme sobre a pornochanchadas, e foi questionada sobre isso, sobre como era trabalhar, ela sendo mulher com filmes que muitos deles eram machistas e que ela identificava as cenas que aparecem no filme dela coisas muito reveladoras, momentos muito políticos e momentos até feministas que esses filmes podem ter. E ela tem uma frase muito boa “Os filmes são contraditórios, é normal que seja.” É muito difícil que um filme tenha, aliás é muito ruim, quando um filme tem um discurso único do início ao fim. Claro, tem filmes- manifesto, cinema militante. Não é uma regra. Mas num geral acho que é importante ter essa contradição e ela aparecer. Ainda mais pensando em mostras e festivais, que é um momento de encontros, debates. É muito importante que isso apareça. Acho que dentro dessa ideia do querer ver, acho que isso é querer ver o que você não quer ver, o que te incomoda, o que te agride de alguma maneira. Acho que esse é um movimento importante, pois inclusive nos faz pensar no que está sendo visto, no que a gente vê, no que a gente não quer ver, no porque que isso incomoda, porque que não incomoda. E isso também é histórico, esses incômodos. O fato de isso incomodar numa época e não incomodar em outra. São questões que precisam ser levadas em conta que a história caminha.

Falamos em crise da crítica, mas também se comenta que o papel do curador é colocar o filme em crise. E será que esse também não é o mesmo papel do curador? E eles não se encontrem nesse mesmo lugar?

L.B.: Eu acho que sim, eu acho que de alguma forma a programação é uma forma de fazer crítica também, porque quando você aproxima. O trabalho de programação não é só escolher, é também programar a ordem das sessões e ver como um filme vai ser visto junto com outro. Só que na prática isso não dá pra ser controlado, porque nem todo mundo vê todos os filmes. Mas isso acaba, às vezes, mobilizando os olhares. E acho que sim, programar é colocar os filmes em crise. E justamente, colocar os filmes em crise, como se diz, na jaula dos leões. Os leões é isso, o público, a própria crítica. Mas o filme tem que estar lá. Mesmo hoje que tem essa coisa das redes sociais, essa vontade mais destrutiva. Você destrói um filme de uma maneira muito mais rápida, rapidamente o Letterbox está cheio de texto metendo pau sobre um filme que foi exibido pela primeira vez. Só que é isso, as pessoas fazem as coisas para que as outras vejam e também falem sobre e do jeito que querem, de formas mais talentosas ou desonestas. Acho que isso vai ter, vai aparecer. Mas pra mim eu penso muito nisso, já, enfim, tive muitos debates sobre crítico e uma visão também que não é minha um pouco desse curador e desse jogo de palavras, a relação da cura e uma programação de cinema que pode curar. Primeiro que eu penso que eu programando não tenho esse poder de curar ninguém. Não é a minha função inclusive. E eu parto de uma ideia que as pessoas não estão doentes, não estão com problemas. Elas podem ter, indivíduos podem ter problemas. Mas num sentido geral, pensar no público, eu acho um pouco... uma ideia que não bate muito com a minha ideia de programação. E eu acho bem o contrário, acho que tem que provocar, o filme e a programação, ela tem que mexer com a pessoa. Não pode ser, quer dizer, pode ser também é uma passagem que eu tive da crítica para a programação... quando eu era crítico eu era muito determinista, o cinema é isso e isso. E a programação eu ia dizer agora que não pode ser uma experiência confortável, mas pode. Eu acho que tem muitos filmes que provocam essa experiência muito confortável e que tiveram momentos muito interessantes, muito intensos na sala de cinema. Vou dar um exemplo que é o filme “Hoje eu quero voltar sozinho”. E, claro, provou experiências confortáveis para um determinado público. Se você vai exibir naquela feira de animais em Esteio ou no acampamento Farroupilha, por exemplo, você vai

provocar desconforto. Você não sabe quem vai ver o filme, principalmente sala de cinema assim mais regular. Tem filmes que você nem imagina que vão provocar um desconforto e outros que não. Depende muito do público. Mas acho importante que tem esse descenso e, de alguma maneira, fazer crítica. Porque você está provocando reflexões nas pessoas que estão assistindo. O modo como você programa, relaciona um filme com outro, recorte de uma mostra. Isso acaba influenciando um olhar, uma maneira de ver os filmes.

Ser o veneno e não a cura.

L.B.: É perigoso falar isso, porque a gente vive um momento de reparações históricas no cinema brasileiro e mundial. Mas no Brasil acho que especialmente na última década e esse trabalho de programação foi essencial. Muitas pessoas trabalhando com programação que são mulheres, pessoas negras, pessoas LGBTQs e mudando paradigmas de programação. E aí, claro, você pode aproximar esse discurso dessa programação como uma cura de algo, como um conserto de algo que estava errado. De você ter grupos marginalizados que estavam fora de programações e festivais. E isso é uma coisa e eu acho que sim. Você tem essa responsabilidade, independente de você ser homem, mulher, branco, negro, gay, hétero, hoje trabalhando com programação no Brasil você tem uma responsabilidade muito grande, política, né? Saber que você está num contexto de transformação e que o país era um a algumas décadas, hoje é outro. E você não pode ter mais um festival sem filmes de diretoras, sem filmes de pessoas negras. Claro, às vezes, também não tem filme inscrito e não dá pra fazer milagre. Dependendo do festival, da quantidade de filmes e do recorte. Mas se não dá pra fazer milagre, mas às vezes se o filme não é dirigido... mas que pelo menos, é muito difícil que hoje não tenha um filme que toque em questões importantes e que precisam ser debatidas. E que estão sendo debatidas, acho que não precisam ser, mas que falam do nosso mundo hoje e também tem que ter essa responsabilidade. E o que não significa a ideia... eu não penso na ideia de cota em programação. Acho que cota existe para produção, para que existam filmes sendo produzidos por pessoas que antes não produziam e elas estão acontecendo, acontecem, temos uma mudança significativa na produção de filmes. Então é natural que na seleção você tenha esses filmes, porque se eles estão sendo produzidos é muito difícil que todos os filmes sejam muito ruins. Ruins não no sentido do meu gosto, mas que não sejam interessantes de ter uma exibição num festival e que se permaneça com uma programação totalmente branca, masculina e etc. Alguns festivais eu acho que permanecem

assim. Mas a maioria hoje, até mesmo os festivais mais conservadores, festivais maiores, já passaram por uma transformação importante. Inclusive de ter pessoas negras, mulheres, LGBTQs no grupo de programação. Pessoas que inclusive são programadoras, porque eu acho isso importante também. Porque tem essa ideia de que qualquer pessoa pode programar, assim como a ideia de que qualquer pessoa pode escrever uma crítica. Chama, enfim, pessoa que nunca programou, nunca fez nada só porque tem um certo renome. E hoje nós temos pessoas no Brasil que podem ocupar esses espaços e que fazem trabalhos maravilhosos. E o resultado é esse.

Eu fiz toda essa digressão pra não parecer que eu estou defendendo quase um “Tem que provocar, botar filme misógino, provocar as mulheres. Botar filmes racistas.” Não é nem um pouco isso.

Num viés mais trabalhista da coisa. Tu disseste que começou a fazer curadoria num projeto inscrito junto à Prefeitura de Porto Alegre. Essa então foi a tua primeira curadoria e já foi paga, é isso?

L.B.: Sim. Isso.

Eu queria entender teu trabalho como curador. Ele tem uma constância e tem uma constância de pagamento. Todo trabalho que tu exerces como curador é pago? Existe um cachê ao menos?

L.B.: Sim, ao contrário da crítica. Estou tentando lembrar de algum trabalho de programação que tenha feito sem pagamento, mas acho que não. Sim, eventualmente algum cineclube. Mas aí são coisas colaborativas. Mesmo no meu trabalho cotidiano com a Prefeitura de Porto Alegre, eu sempre fui pago pelas coisas que faço. Em outras mostras e festivais sempre com pagamento. Claro que cada festival tem seu orçamento, tem diferenças. Alguns pagam bem, outros pagam mal, outros pagam mais ou menos. Mas sempre pagam. Acho que ao menos esse eu posso dizer que é meu trabalho, meu trabalho remunerado. Quanto à crítica é sempre muito mais um gesto mais amador, vinculado ao prazer, de querer escrever sobre algo e não necessariamente ter uma relação de recebimento de um salário por essa produção. A programação não, sempre foi remunerada.

Tem uma palavra que tu falaste várias vezes, que é “programação”. Claro que imagino que tu estejas envolvido na Cinemateca Capitólio nisso, mas o que não quer dizer que ali tu não exerças a posição de curador. Como tu vê esses dois lugares e como tu habita neles?

L.B.: É uma discussão meio complexa. Eu não tenho um estudo sobre esses conceitos. A curadoria eu admito que é um termo me incomoda um pouco pelo modo como ele é usado. Eu acho que as palavras importam a forma como são usadas. E acho que a curadoria no cinema... pensar a figura do curador de exposição de artes. Acho que tem toda uma, enfim, discussão sobre isso e o que é o curador de cinema. Eu acho que é diferente. Por exemplo, você faz uma mostra, uma exposição e bem ou mal, essa pessoa vê toda a exposição. O todo, né. Ela vê a curadoria, ela vê esse trabalho. Dificilmente ela vê um trabalho e vai embora. Você vai em todo o pavilhão, todo o espaço, você caminha. No cinema eu acho isso mais difícil, porque a pessoa pode ler o programa, mas ver todos os filmes de toda uma mostra, são pouquíssimas as pessoas que fazem. Então, já é uma diferença que tem que ser considerada, que o trabalho de curadoria de mostras no cinema é um trabalho que raramente você consegue que alguém veja todo esse trabalho. E aí a pessoa não tem essa visão do conjunto, essa relação entre os filmes todos. Isso é muito difícil. Isso é um ponto. A diferença que eu vejo é que a programação, é claro, por exemplo, de fato eu faça curadoria embora eu não assine. A assinatura é sempre da Cinemateca Capitólio. Não tenho uma assinatura individual, mas tem mostras que eu faço, em colaboração com outras pessoas. Mas elas acontecem ao mesmo tempo em que acontecem outras programações. Filmes em cartaz, sessões especiais. Então a programação eu vejo muito como esse todo. Agora vai ter uma mostra em torno dos 40 anos do E.T., na Capitólio. Mas ao mesmo tempo vai ter outras sessões, tem outros filmes. Esse trabalho de programação também é de ver esse todo de um espaço, de um lugar. E isso é diário, cotidiano. Semana que vêm tem que preencher, ver o que vai encaixar, como que vai organizar essa mostra junto com esse filme. Então esse é um trabalho que é de programação, não é de curadoria de jeito nenhum.

Acho que essa é uma diferença que é importante. Você pode ser curador e programador ao mesmo tempo nesse sentido. Eu não gosto do curar, fica essa coisa ainda do curar. Fazer a curadoria de uma mostra e programar a sala de cinema ao mesmo tempo. E mesmo nos

festivais eu vejo mais como um trabalho de programação. Eu gosto de pensar que eu estou fazendo programação em festival. Assim, eu realmente não sei bem quando surge essa mudança, porque você vê em outros países e festivais você fala do programador do festival. “Essa figura é o programador do festival tal” Não curador do festival. Isso é muito comum na França ou na Argentina. São os programadores dos festivais, eles se denominam assim. Isso está no catálogo, inclusive. Programação e não curadoria.

Acho que no Brasil a coisa da curadoria pegou mais, tem um verniz, um certo glamour “Eu sou curador.” E talvez isso seja um ponto também. Sei lá, eu gosto muito da ideia de programador. Quero ser programador pro resto da minha vida.

Tu é um dos poucos que eu entrevisto que é um curador ou programador institucionalizado, no sentido que tu estás trabalhando para uma instituição. A maioria dos curadores acaba por ser freelancer, aquela coisa de prestador de serviços. Mas é muito difícil encontrar desse curador/programador institucionalizado.

L.B.: Poucos no Brasil, porque a gente não tem muitas salas, inclusive.

O que é fazer curadoria para ti e quando tu fazes curadoria? Quando tu te sentes curador?

L.B.: Pois é e aí é uma resposta que eu quase que não me sinto. Eu sinto quase que sempre fazendo programação, porque pra mim já é automático pensar numa mostra definida e com uma ideia que está mais próxima de curadoria, pensar um tema, um recorte, pensar filmes. Mas automaticamente eu estou pensando isso em relação à programação do espaço. Nunca vai estar sozinho nesse caso, claro. Claro que para algumas, por exemplo, eu fiz uma curadoria, uma programação, para uma mostra que o Eduardo Valente foi um dos organizadores, que era um panorama da década passada. Aí, claro, eu não tinha que pensar mais em nada. Mas ao mesmo tempo tinha. Porque eram vários programadores/curadores e cada um escolhia seu filme. Então você pensava muito em relação a outra mostra. Não era sozinho aquilo. Poucas vezes, talvez em festivais, mas mesmo em festivais, porque tem outras mostras. É difícil ter aquilo isolado, aquela curadoria. Então sempre me sinto fazendo programação. E é isso mesmo na prática. Porque eu começo a pensar nessa mostra e falo “Hum, é vai ser legal fazer um projeto Raros nessa mesma época que não tenha nada a ver. Ou que tenha alguma relação meio estranha com o assunto” Começo a pensar um macro, uma coisa maior, além de

uma mostra específica. Então, eu diria que nunca me sinto fazendo curadoria. Me sinto fazendo programação.

Muitos comentaram de sentirem que precisam cumprir uma grade de filmes, preencher uma grade. Um trabalho mais objetivo talvez, de pensar de forma menos abstrata. E talvez por esse trabalho de uma programação diária que te coloque nessa posição.

L.B.: Nem sempre você consegue colocar “Ah, quero botar esse filme com esse.” Nem sempre dá. E talvez aí se aproxime do espaço de exposição. Porque o curador ou quem faz, quem pensa o espaço. Ele está num espaço determinado que vai limitar. Acho que as limitações também ajudam. Isso de você ter uma sala de cinema é diferente de ter três salas de cinema pra programar. Ou fazer a curadoria de uma mostra. Isso muda muito. Se você vai ter um filme de três horas, você tem que colocar junto com filmes curtos. Não pode botar dois filmes de três horas no mesmo dia. Com mais salas você pode. Acho que impacta, acho que é um trabalho matemático mesmo, de fazer cálculo. Quantos filmes cabem num dia? Como eu organizo isso aqui? E tentar juntar a algo que faça sentido a relação entre os filmes, para não virar uma coisa só “É o que dá pra fazer. Botar esse filme aqui, depois esse e depois esse.”

Tentar ao máximo juntar essas coisas, a limitação com aquilo que você quer fazer. E, claro, tem muitas pessoas que trabalham com curadoria e que não se ocupam dessa parte, simplesmente fazem a seleção de filmes e pronto, depois, se dependendo se é um festival, o festival que determina a ordem. Não é o caso de alguns festivais, tem festivais que a equipe de curadoria participa da montagem da grade, como é o caso do Olhar de Cinema. Gramado já não é assim, já é uma coisa que tem outra lógica. Não sei se na Competição é assim, talvez sim. Mas das que participo não. Eu não cuido dessa parte.

Tu falaste das limitações, de estar num espaço que te limita. A curadoria e a programação vêm muito dessa motivação tua de ver os filmes. E eu não entendi bem se era de criar uma experiência coletiva, de compartilhar o filme que tu queres ver.

L.B.: É sim.

Bom, vamos olhar pro teu espaço de programação e também a curadoria do lugar onde tu estás, porque existe certa identidade do lugar onde tu estás. Dá para colocar certas coisas

que tu queres, mas outras nem tanto? Essas concessões que existem nesse ambiente que tu estás, mas também na curadoria que existe dentro de um festival, aquele filme que deve se encaixar na identidade, no que é o objetivo artístico, estético do festival. Isso é uma coisa identificada no teu dia-a-dia?

L.B.: Acho que sim, é muito bom. Isso também é uma particularidade de trabalhar numa instituição onde você pode acompanhar de fato o trabalho. Porque tem gente que faz programação à distância, por exemplo, curadoria de mostras e não está presente nas sessões ou apenas está na abertura. Acho que isso muda muito, conhecer o público, saber quem que está indo, quem é que vai, qual é a cara das pessoas que frequentam o espaço, conversar com o público, com as pessoas. Isso tudo, de alguma maneira, está dentro do trabalho de programação, bastante. E que, no meu caso, me ajuda muito. Inclusive, uma coisa muito mágica que é saber o que as pessoas querem ver e nem sabem que querem ver. Sacando o público que frequenta o espaço, o que talvez seja interessante apresentar para esse público e que eu tenho certeza que eles não conhecem. Essa é a parte que eu mais gosto, inclusive. De estar nas sessões, acompanhar, ver os debates, as reações. Acho que tudo isso ajuda muito no trabalho de programação. Tudo isso faz uma diferença quando você está programando. Claro, não é saber exatamente a identidade do público. Ainda mais a Capitólio que tem um público muito diverso, sempre tem gente nova indo lá. Mas acho que você ter essa relação próxima ajuda a entender o próprio trabalho e entender o impacto disso na cidade, no bairro, na região. Acho que é um ponto importante desse trabalho.

Teu primeiro envolvimento com curadoria foi através de políticas públicas ou lei de incentivo, ali junto da Prefeitura. E se fossemos pensar, olhar um pouco ali o governo Fernando Henrique Cardoso faz uma movimentação inicial para incentivos e vimos um aumento de festivais de cinema ao longo dos últimos anos nos governos Lula e Dilma. Que agora, recentemente, a gente pode avaliar que diminuiu. Mas poderíamos dizer que isso influencia um meio curatorial em relação ao cinema, a festivais no Brasil, indiretamente. Mais festivais e uma necessidade de mais curadores, programadores?

L.B.: Acho que no meu caso é sim e não. Eu fui, tive convites, participei de algumas programações. Mas também não foi uma enxurrada. Acho que tem um aspecto importante que é estar no Rio Grande do Sul, que é um estado que está um pouco à margem do que o

Brasil faz e cria. E de toda a transformação que o cinema brasileiro nos últimos, enfim, últimas décadas. Tenho a impressão que as pessoas não querem olhar muito para o Rio Grande do Sul. Mesmo para coisas interessantes que estão sendo feitas aqui. Isso não é nem uma queixa, é, infelizmente, uma constatação. E muito da culpa é do Rio Grande do Sul que se fecha e tem questões específicas.

Eu noto que, inclusive, isso tem a ver com poucos filmes do Rio Grande do Sul em festivais. Pessoas do Rio Grande do Sul, críticos ou programadores participando. Acho que tem essa especificidade do meu caso. Mas vendo e acompanhando outros, dá pra ver que teve realmente um acréscimo nos últimos anos em mostras e festivais. Consequentemente, mais pessoas contratadas e trabalhando. Eu vejo isso mais evidente. Você pensa uns anos que tinha um circuito de festivais reduzido, você tinha também um grupo reduzido de programadores/curadores que de alguma forma faziam parte desse universo. E hoje é um grupo mais diverso, que vive em constante renovação. Sempre aparecendo caras novas trabalhando em mostras e festivais.

Agora é importante que os festivais contratem programadores e curadores. Pegar o exemplo do Olhar de Cinema que tem, geralmente, oito contando mostra de curta e de longa. Tem festivais que, enfim, tem orçamento e ganham dinheiro e tem um, dois curadores, os mesmos há 15 anos. E aí também vai da política de cada evento que acha importante fomentar esse universo, contratar pessoas para fazer programação. Acho que isso marca também alguns festivais. Tem festivais que tem essa política de contratar programadores e outros não.

Mas certamente, talvez nessa década a gente já esteja vivendo uma certa, mesmo tendo uma enxurrada de mostras online, mas acho que vamos ver como vai alguns festivais que estão sempre sob risco, como vai ser para os próximos anos. Mas certamente é um cenário melhor do que era antes de toda essa transformação que aumentou o número dos festivais no país, nas últimas décadas. Por pior que seja o momento agora a gente tem um cenário melhor do que era.

Tu participaste e participas acho que em Gramado de algumas seleções de curtas, lembro de tu estar envolvido em coisa assim e então quero saber um pouquinho como é que é o funcionamento e os processos dessa curadoria dentro dos festivais, toda e qualquer

curadoria que tu já participaste de festival. Então como é que integrar uma comissão, do funcionamento da curadoria dentro de festivais que tu já tiveste como experiência?

L.B.: Em Gramado eu participei da comissão de curta gaúcho uma vez. Que é sempre por indicação das entidades e eu fui indicado na época pela APTC. Acho que foi a APTC que me indicou. Não foi nem a ACCIRS, a entidade da qual eu faço parte, mas foi outra. E era aquela comissão com indicações de entidades que segue esse formato em Gramado até hoje, pelo que eu sei. E aí nos casos dos festivais acho que a ideia de curadoria se distânciava muito porque você tá trabalhando com uma lista de filmes inscritos, você não tá partindo, não parte de uma ideia, de uma vontade de apresentar uma ideia. Você tem um universo que tá ali que você tem que pensar uma programação a partir desse universo, né? Então acho que é um pouco diferente, pouco não, é bem diferente de criar uma mostra, criar uma programação do zero. Enfim, a partir da sua própria vontade de programar determinados filmes, ainda mais no universo reduzido como mostra de curtas gaúchos ou já de uns anos pra cá venho trabalhando na mostra de longas gaúchos, também um universo reduzido. Fiz também o Olhar de Cinema da mostra de longas no ano passado. E Brasília fiz uma vez a comissão de curta nacional. Então já tive algumas experiências em festivais assim que ao mesmo tempo são próximos, né? Tem uma estrutura parecida, né. Recorte de alguns títulos, competições, mostras competitivas, festivais nacionais, embora olhar ali também tem filmes de brasileiros e internacionais. Juntos. E foram experiências bem diferentes em Gramado até na mostra de longa, eu fiz sozinho que não é a situação ideal. Jamais, né. Até esse ano mudou, agora são duas pessoas. Claro que a mostra de longas gaúchos em Gramado é uma situação um pouco particular. No início ainda eram pouquíssimos filmes. Na primeira edição, inclusive eram cinco filmes e foram inscritos acho que sete, um caiu... praticamente eliminar um. Era um trabalho realmente diferente, você tem que ver uma porção de filmes e pensar, então. Mas como os números para aumentando de inscrições, a presença de outra pessoa começou a se tornar mais necessária para discutir, né? Esse ano eu não sei quantos filmes vão ser inscritos. No ano passado foram mais de 20, então já foi um cenário um pouco melhor para pensar numa programação, possibilidades, relações entre os filmes. Eu acho esse é um ponto que, por exemplo, no Olhar de Cinema era um universo gigantesco de filmes nacionais e internacionais, quase um panorama do ano. Claro, não todos os filmes, outros filmes não se inscreveram, não tinham interesse, o próprio festival também tem recorte. Mas aí já era ver, assim uns 400 filmes entre

os filmes internacionais longas e partir disso encontrar dentro do festival, que tem mostras específicas com recortes bem específicos, encontrar os filmes possíveis para cada mostra e num trabalho super coletivo. Uma comissão de quatro pessoas mais o diretor do festival acompanhando e assistindo os filmes e um processo muito interessante, porque é uma estrutura interessante de você assistir aos filmes ter uma certa classificação que não é eliminatória. Acho que tem uma troca legal de programadores. "Ah esse filme eu vi, não bateu muito, mas, de repente, dá uma olhada nesse aqui que pode ser que você vê alguma coisa que eu não vi." E aí depois os principais, os filmes que vão, aí são revistos, são debatidos por todos e assim a programação vai afunilando, né? A programação final, que também é claro que tem a ver com negativas. Muitos filmes, ainda mais na questão do online, filmes não queriam exibição online e também isso... Eu quero dizer da programação de um festival. Até esses dias encontrei uma pessoa que falou "Poxa, o olhar de cinema no ano passado tinha tudo para ser uma super programação, eu não curti tando." Eu falei, "Ah, acho que é uma questão de opinião, mas tem que levar em conta que, sei lá, da competição quase 10 filmes que a gente tinha pensado os primeiros por ene motivos ou porque já tinham fechado para outro Festival, ou porque não queria online e não entraram, né?" Então isso é uma coisa que também quando sai uma programação de Festival que não é, sei lá, foi só de Cannes, Veneza, que todo mundo quer entrar e aí de fato os filmes estão lá é porque a equipe de programação escolheu. Festivais menores tem um pouco esse problema. De que muitas vezes os filmes não podem ou não querem escolhem outros festivais.

Sim, tem questões financeiras por trás.

L.B.: Exato. E isso é uma coisa que, claro, eu de fora até não pensava tanto nisso quando via uma programação dum Olhar de Cinema, pensava "Que legal!". E de dentro você vê. Foi a minha primeira experiência num festival internacional de dentro você vê que, de fato não é só a vontade dos programadores que pesa, tem muitas questões que no final definem a programação e, claro, quem tá de fora, o público, nem pensa nisso. É a programação do festival e nem tem que pensar, né. O festival é isso e faz parte das questões internas de produção e aí tem que oferecer. O Olhar de Cinema é um festival que mesmo até agora voltando presencial, eu imagino que a negativa do online já não tenha. A gente perdeu acho que no ano passado três ou quatro filmes bons importantes, por causa da coisa do online. Felizmente o melhor deles esse ano vai ser exibido. Então ele não foi exibido no Brasil. Estava

numa janela e vai ter na mostra competitiva. Então pelo menos um deles segue, né? E acho que é uma, é uma questão importante porque quando se fala em programação se pensa... "Ah é só um trabalho criativo. De ver filmes, escolher os filmes mais interessantes, pensar as mostras." E tanto em festivais como em mostras mesmo, essas questões de produção sempre definem muito também do que que vai ser essa programação. Claro, falando e repetido, nesses festivais, não em super festivais consagrados. Mas mesmo, fico pensando também... nunca trabalhei em Gramado na mostra nacional, por exemplo, não sei se todos os filmes querem. Tem filmes que tem estratégias diferentes de lançamento, mesmo Brasília. Embora sejam festivais que tem um renome, imagino que isso aconteça também, né.

O que é eu ia te perguntar é em termos de processo. Do Olhar de Cinema, o Eduardo Valente e a Carol Almeida já comentaram um pouco. Mas sobre Gramado? Eu sei que foi por indicação que tu entraste para a seleção, mas como é que é o processo dessa seleção, programação? Consideras como curadoria ou mais como uma programação?

L.B.: Não, eu considero programação até por essa questão que eu falei, porque são filme inscritos, né? Então não parte, não sai de mim. Eu que tenho que olhar, ver esses filmes e entender ali que programação pode ser feita, realizada a partir deles, né? Então acho que a ideia da curadoria parte de uma vontade de alguém. E aí voltando àquela questão da arte. Você pensar em um conjunto a partir de uma ideia que aproxime ou distancie dessas obras. E no festival assim competitivo é diferente, né? Porque acaba sendo mais uma vitrine, né? Você é um panorama do ano, daquele ano, de filmes produzido. Embora várias vezes apareça, eu lembro no ano passado, no Olhar de Cinema na Mostra Novos Olhares, para mim ali tinha de uma mostra muito bem desenhada, com uma curadoria, com uma ideia. Os filmes conversavam, tinha uma coisa de viagens, filmes muito experimentais. Ali era uma mostra competitiva feita a partir de filmes inscritos, mas poderia que ser poderia criar um texto curatorial e colocar esses filmes, enfim, como uma mostra e não como uma competição de filmes. Mas o caso, por exemplo, da mostra de longas gaúchos em Gramado, não tem como dizer que eu fiz curadoria. Por exemplo, no primeiro ano que eram seis filmes, cinco entraram. Isso não é numa curadoria, isso é trabalho de seleção, né? E que você tem que pensar em critérios e que como vem melhorando nos últimos anos a programação melhora também, você tem mais filmes, você pode pensar mais possibilidades, inclusive de não inclusão de filmes, que é sempre uma coisa delicada. Fazer escolhas. Então, acho que acaba sendo um

ponto, né? Esse trabalho com festivais, com inscrição. E também essa é a questão, o tamanho de cada mostra no festival. Você está trabalhando com universos diferentes e que eu acho que o mais importante é entender que universo é esse na hora de montar essa programação no festival, né? Porque não sei se são exatamente os melhores filmes. É uma questão muito subjetiva. Já programei longas em Gramado, filmes que certamente para muitas pessoas são considerados filmes ruins. Mas que eu entendi que eram muito importantes de terem uma exibição no contexto de Gramado. É isso, entender qual é o contexto do festival, onde ele vai ser exibido, que cinema é esse que está sendo colocado ali e aí você pensar uma programação possível, né? A partir dos filmes inscritos.

Sobre integrar comissão. Quem são esses profissionais que participam junto de ti? Tanto Gramado quanto Brasília, o Olhar. Quem são essas pessoas e como é integrar uma comissão com essa divisão desse trabalho?

L.B.: É, Gramado esse ano eu ainda não tenho como responder porque está um processo muito no início. Então nem poderia responder. Os outros anos eu fiz sozinho, o que não é uma situação ideal e era um pouco eu pensando, eu tentando fazer um exercício de alteridade. Teve um ano, por exemplo, que tiveram duas comédias. Filmes, enfim, problemáticos, filmes com questões, com fragilidades. E eram duas comédias, uma coincidência. Ao mesmo tempo eles eram equivalentes e eu fiquei muito entre um e outro. E aí você bota muitas coisas na balança. Um filme tinha umas piadas homofóbicas, tinha um humor meio assim, enfim eu acho que o programador não é censor. E com censor, o que eu digo, nem são questões de piadas homofóbicas e piadas racistas, isso não é nem censura. Quero dizer que o programador dependendo do filme, aí eu pensei que poderia botar para discutir num festival como Gramado que essa sessão tivesse um debate. Que as pessoas colocassem suas questões, os críticos. Por que eu acho importante, né? O filme foi produzido, existe, bem ou mal vai ser exibido. Eu também eu acho que filmes que tem esse tipo de fragilidade. Claro, não estou falando no sentido hediondo. Era uma piada aqui, outra ali. Não era um filme homofóbico como um todo nem um filme racista, mas que, enfim, isso poderia ser discutido no festival. Mas claro pesando na hora de ver. O outro também tinha fragilidades, questões. Eram filmes sobre trabalhadores com elenco todo branco, muito branco. E aí, claro, você vai ver as condições de produção, era um filme numa workshop de atuação, então também eram feitos com os que estavam no workshop. Então, também você pode cobrar de uma produção dessas

questões que batem em produções maiores, que tem orçamento, mas muito branco e tem uma realidade não tão branca do Brasil. Todas essas questões quando você pensa na programação, nesse caso específico pesando, eu sozinho. E é ruim, né? O ideal era ter uma interlocução para poder conversar sobre isso. Mas acho que eu fiz uma escolha para mim que foi a melhor naquele momento, enfim. Pesando tudo isso, estou dando um exemplo específico, nesse caso muito específico, que acho que não vai se repetir mais, pois acho que agora Gramado com duas pessoas não vai voltar para ter um, e a mostra foi crescendo. Agora nos outros, são trabalhos muito diferentes. Porque, por exemplo, na comissão de Brasília e Olhar de cinema tem uma coincidência da presença do Eduardo Valente. Em Brasília o Eduardo Valente já era o diretor do festival. No Olhar ele não é. É o Antônio que é diretor, mas tem ali o Valente presente. E tem ali festivais, naquele momento quer dizer, agora não mais, que compartilham de uma ideia, que para mim é essencial, que pessoas que fazem programação, que trabalham com programação são as pessoas que devem trabalhar com programação em festivais, porque esse é um problema. Da gente não ter uma formação de programação, de curadoria. Você tem cursos, poucos até. Acho que poderia ter mais com talvez as pessoas que trabalham com programação. Tem muita oficina, né? Talvez uma para formar pessoas, né? Porque é um trabalho que, às vezes, para quem tá de fora, parece que é só isso: assistir filmes e escolher o melhor. E não, tem todo um trabalho de pensamento de tudo isso que eu falei agora, você pensar as fragilidades dos filmes. O que que ele pode provocar de debate num determinado contexto. Que festival é esse? São muitas questões que acho que acabam norteadando o trabalho da programação. Mas essa questão também. Como iniciar uma pessoa? Uma pessoa começar com mostras, fazendo projetos e daqui a pouco ela tem já uma certa experiência, um estofo, para assumir o trabalho de programação de um festival. Gramado já não tem essa política. Trabalha com uma ideia de personalidade, das pessoas que são do cinema. Quando eu fiz, por exemplo, a comissão de curta eram pessoas, foi até um bom ano, tive sorte que tinha a Fatimarlei Lunardelli, que era que indicada da ACCIRS, uma pessoa que já tinha trabalhado com programação em sala de cinema. Tinha o Pedro Guidane, que não lembro se já tinha feito programação, mas é um cara com bom senso. Eu não lembro as outras pessoas, mas o que foi uma boa experiência. Mas já soube de anos do Gauchão de curta, por exemplo, em função dessas coisas de indicação, coisas tenebrosas de pessoa dizendo que publicidade também é cinema e tem que entrar. Ou pessoa que acha que filme tem que ter começo, meio e fim, e fazer de tudo para tirar um filme que as outras pessoas tinham achado

interessante. Esse tipo de situação que é inaceitável pensando em programação de festival grande. Que é uma pessoa com esses pensamentos querendo, enfim, trabalhando ali, né? Então foram experiências realmente diferentes. A experiência realmente em Brasília e no Olhar de Cinema foram incríveis. As duas muito parecidas, porque justamente com pessoas que trabalham com programação, que pensam programação, que têm realmente uma bagagem e diferentes bagagens. Acho que aí também tem uma importância de quem dirige os festivais de convidar pessoas diferentes para compor essas comissões, né? E aí, realmente experiências de muita troca e muito pensamento de programação para chegar numa lista final. Claro que pode ser questionada, criticada e não é perfeita. Eu mesmo depois revendo pensando "É, esse filme aqui, talvez esse que a gente não colocou teria sido mais interessante no festival." Questões pessoais também, até porque comissões coletivas tem a lista final que nunca é uma lista 100% da pessoa, né? Tem uma negociação ali, você abraça um filme, aí você diz "Tá esse outro aqui não era tão interessante, mas eu vou lutar muito por esse filme." Isso acontece, né? Faz parte. Mas acho que essas experiências com profissionais de programação foram incríveis no trabalho de programação. Acho que faz a diferença, embora não tenha tido experiências ainda com trabalho de festival com isso de dores. Eu estive em júri, né? Que é um pouco diferente embora alguns momentos se aproximem dos debates, mas aí uma outra coisa, né? Aí é decidir qual que é melhor?

Estamos aqui falando de um perfil de crítico-curador. No teu caso acho tu te considerarias mais como programador, é isso? Não se consideraria um curador?

L.B.: É, programador.

Então, um crítico-programador. Tu achas que o crítico, dentro da programação ou curadoria ele seria o profissional ideal?

L.B.: É muito comum. Olha o Eduardo Valente, por exemplo, começou na crítica. Depois foi pra realização. E rápido também começou a trabalhar com programação. Tem muitos, muitos programadores que escrevem. Aliás, quase todos. São poucos os programadores que eu conheço que são só programadores. Nem sempre escrevem críticas, né? Ensaios... mas tem esse trabalho também de reflexão, de textos. Tem a ver com a realidade brasileira, né. As pessoas precisam fazer mais coisas para viver, para ganhar dinheiro. Dependendo é difícil ser só programador. Imagino que talvez na França, por exemplo, tenham muitas pessoas que

sejam só programadoras, que não escrevam, que não fazem nada. No Brasil é comum realmente esses movimentos, de começar na crítica e ir para programação. É algo que é histórico. Em Gramado mesmo, o P.F. Gastal acho que foi o primeiro, o fundador do festival, crítico de cinema. Acho que isso é um movimento comum e que eu acho bom, mas acho que nem todo crítico tem capacidade de fazer programação. Porque tem muitos perfis de críticos. Por exemplo, pensando numa realidade daqui do Rio Grande do Sul, a gente vê dentro da própria Associação, tem muitos críticos que não tem nenhum compromisso com a história do cinema, tem outra visão de trabalho. Acham que não precisam ver filmes clássicos, os cânones ou entender como é que história do cinema se desenvolveu. E tudo bem. Quer dizer, eu não acho que está tudo bem, mas essa pessoa não tem capacidade de fazer uma programação, de trabalhar. Porque você tem que saber onde você está, com o quê que esse filme dialoga. Você não pode ser entre aspas enganado. Enganado, mas enganado pela sua própria ignorância. De ver um filme e achar "Nossa esse filme inovador" E muitas vezes o filme está repetindo, retomando coisas. Então esse perfil de crítico que não tem essa vocação, essa vontade de realmente, vontade de cinéfilo mesmo, acho difícil que consiga trabalhar com programação de uma forma interessante. Que, por exemplo, a Fatimarlei é justamente uma crítica que tem esse trabalho de pesquisa histórica, tem essa bagagem. Então quando vai assistir um conjunto de filmes, sabe esses filmes estão. Então isso acaba, bem ou mal, todos os críticos que fazem essa migração acho que são críticos com essa preocupação, que trabalham dessa forma sempre, né? Quer dizer, nem sempre, tem em Brasília um que trabalhou na programação e é um desses críticos mais youtuber, mais estrela das redes sociais e foi fazer programação em Brasília agora. Mas não sei não, trabalhei junto, não posso dizer como é que foi o trabalho, mas né tem outro perfil. E aí o festival estava buscando até talvez um nome, né? Uma figura midiática mais do que uma pessoa com trabalho de programação. Isso acontece.

Como a crítica de cinema, de certa forma, afeta ou influencia o teu processo com programador ou curador? Como ela está ali inserida, tu consegues separar ou não?

L.B.: Pois é, o trabalho da crítica acho que é a mesma base, que é a vontade de ver filmes. O que me fez querer escrever e me fez querer programar é basicamente a mesma coisa então. Não sei se especificamente o trabalho de crítica. Mas acho que tem um ponto sim, porque principalmente, por exemplo, no Olhar de Cinema eu não tinha que escrever, assim comentário sobre os filmes. Bem ou mal trabalho com a crítica ajuda um pouco a isso. É claro

que comentário não é crítica, você está ali fazendo comentários quase fase informais, de maneira mais solta, mas é um texto. Produção de pensamento, acho que esse exercício de conseguir traduzir sua experiência em texto é muito importante no momento em que você está numa comissão em que você tem que falar sobre os filmes. Então, claro que aí nesse ponto sim. Para além dessa vontade de ver filmes, de gostar de cinema, o exercício crítico acaba sendo essencial nesse momento específico da programação que é da discussão com a comissão, com as outras pessoas. E você conseguir é difícil, né? Não é fácil. Acho que você ver um filme e conseguir traduzir em palavra essa experiência de apresentar para outras pessoas. Não é um trabalho fácil. O exercício da crítica ajuda. Acho que aí realmente tem um ponto que favorece.

Mas aí, de novo um crítico que tem um trabalho também de reflexão, né? Tem crítico que não, são críticos que tem mais comentários, uma coisa mais superficial. Aí eu não sei se faria tanta diferença. Acho que críticos que vão nesse caminho de uma reflexão mais profunda em relação aos filmes, além do é bom ou ruim, do gostei ou não gostei. Isso contribui nesse momento de debate.

Também da questão histórica? Então também desse conhecimento da história do cinema e do cânone. Seja o que a programação ou a curadoria faz sentido como uma bagagem.

L.B.: Faz muito. Claro, eu trabalho numa cinemateca, aí eu tenho a obrigação mesmo de o tempo todo estudando a história do cinema, de pensar relações possíveis, filmes novos, filmes clássicos. Aí eu não tenho nem como fugir disso, seria absurdo.

Mas eu acredito que sim. Acho que é um trabalho de programação que vale para tudo. Eu sempre volto na arte. Você não pode montar, pensar uma curadoria de uma exposição contemporânea sem conhecer a história da arte, saber nada, isso não acontece. Quer dizer, talvez aconteça. Não faço parte do mundo, desse meio das artes visuais. Mas acho muito difícil que alguém faça uma curadoria importante sem conhecer história da arte. Então, o trabalho dos curadores acabo se colocando também um trabalho de pesquisa intensa, interrupta.

Entre outras conversas com outras pessoas parece que a figura do curador, ser um curador está muito atrelado também olhar para a história do cinema. O programador não necessariamente precisa desse conhecimento ou precisa, na tua opinião?

L.B.: Depende da onde ele está, né? Acho que tem programador de sala comercial, por exemplo, que não precisa. Ele está programando as estreias, em alguns casos é um trabalho de programação. Acho que vale dar um exemplo que é a Casa de Cultura Mário Quintana. Ali tem um trabalho de programação. O Cine Grand Café agora, tem uma seleção, de entender o lugar, o público. No shopping não tem. É um trabalho quase... aliás, eu já trabalhei em cinema de shopping e é um trabalho de comércio, literalmente de venda de sala para distribuidora, não tem nenhum pensamento. Talvez um ou outro tenha, o Espaço Itaú tinha, mas assim muito pouco. É um trabalho muito mais comercial mesmo, de comércio. Então depende, né? Eu acho que depende de onde a pessoa programa. Acho que sim, aí tem uma diferença, né uma separação. Realmente curadoria, embora hoje as pessoas falem curadoria para qualquer coisa curador, daqui a pouco tem gente dizendo que é curador do GNC Cinemas. Mas quando se fala em curadoria, se espera outra coisa. Se espera um pensamento mesmo, que traz aquela aquela mostra, aquela programação, né? Mas eu, de novo eu acho que tenho sempre um pouco de receio. Eu tenho, a partir dessas conversas contigo, pensando muito no próprio trabalho, de como nos últimos anos eu tenho evitado fazer mostras com perfil de mostras com curadoria. E aí eu tenho dois motivos disso, acho que um deles inclusive já falei. Que essa ideia que no cinema a pessoa não vê o conjunto, raramente alguém vê toda uma mostra. Até pode ler, aí lê o folder e vai ver os filmes pensando. Mas é muito difícil. E diferente de uma exposição que você vai pensar nos espaços depois nas obras dentro do espaço. Você está pensando num filme depois do outro numa grade. É diferente de pensar um espaço expositivo, a já falou sobre isso. Acho que é um ponto, o outro também são as limitações, o universo que você tem para programar, pra fazer curadoria. E aí eu acho que é o problema porque com a curadoria de uma forma você sugere uma ideia de liberdade. A pessoa que pensou aquilo teve uma liberdade e encontrou os filmes exatamente que ela queria para falar daquilo, para falar de um tema para pensar alguma coisa. E no meu caso específico, trabalhando sem dinheiro nenhum, sem verba praticamente, com um certo recorte limitado de filmes. Muitos filmes americanos que são em parceria com alguma distribuidora ou acervo da Cinemateca da França, filmes franceses, alguns alemães com o Instituto Goethe. Acho que seria o universo e alguma coisa brasileira que teria disponível. Eu acho que eu estaria sempre trabalhando com uma curadoria em cima do universo muito reduzido. E eu acho que para o público isso não ficaria claro. Eu acho que ainda mais num espaço como a Cinemateca, que eu estaria vendendo a ideia que o cinema é um pouco isso, esse é o universo do cinema. posso

pensar muitas mostras e muitas coisas a partir desse universo, que especificamente no meu caso seria alguma coisa alemã muito pouca, francês um pouquinho mais, todo um cinema Hollywoodiano e inevitavelmente essa mostra seria muito mais filmes americanos, eu acho que seria um problema histórico, em relação ao cinema. E alguma coisa brasileira também, muito limitada. Então eu tenho que trabalhar assim. E como já tem essa limitação. Então tá bom, vou fazer alguma coisa francesa de um diretor, de algum movimento ou americana de um diretor, relações, tentar mostrar que eu estou trabalhando a partir desse universo mesmo. Que não é uma mostra que não tem nenhum filme oriental por exemplo, porque eu não gosto ou porque eu acho que cinema oriental, japonês, coreano não é importante. Isso que eu quero dizer, porque acaba sendo uma responsabilidade, né? Você trabalhando com programação, com curadoria, você está de uma maneira, ainda mais a gente que não tem ensino de cinema nenhum, na escola não se fala cinema. Você tem uma questão pedagógica ali, você está ensinando. Ainda mais num espaço como a Cinemateca, por exemplo. Pessoas muitos jovens frequentando estão descobrindo o cinema ali. Então esse cuidado de mostrar. Agora a gente vai ter umas mostras legais. Então teve uma que teve algum dinheiro, aí se tem uma curadoria e que não é nossa. É do pessoal da Mutual Filmes, de São Paulo. Aí vai ter filmes de vários continentes. Aí fica claro que você teve um orçamento x e pôde pensar e criar a partir do zero de um universo muito amplo. Aí sim, eu acho importante. Depois a gente vai ter uma mostra de cinemas africanos, antes vai ter uma mostra de diretor alemão, depois francês, o italiano. Não é o ideal. Embora agora eu tenha visto uma do Hong Sang-soo muito interessante no Lincoln Center em Nova York, feita Dennis Lim. Acho que ele é inglês ou de descendência oriental. Que é uma retrospectiva do Hang Sang-soo, mas com uma ideia de curadoria muito interessante, porque ele fez sessões duplas de filmes e na divulgação, a duração do filme é a duração dos dois. O que muda muito, você vê com um com 180 minutos, outro com 199. É outra coisa, né? E aí, claro, pensar dois filmes juntos, aí tem um trabalho de curadoria a partir de um universo que é a obra do diretor. O que nem sempre, enfim, se é só uma retrospectiva de um diretor, dizer que tem uma curadoria é forçar a barra. Mas nesse caso teve. Até me inspirei nisso, não vou imitar, mas daqui a pouco pensar em alguma coisa possível quando se tem um diretor só.

Tu falaste antes de um ponto que eu acredito que seja a precarização também desse trabalho no cinema, em tudo, na área cultural. A curadoria está nesse lugar de trabalho

criativo. Mas a pergunta que eu tenho eu brinco que a gente já sabe a resposta, mas eu quero saber de qualquer jeito. Tu achas que é possível na área do cinema, e não falamos só de festivais de cinema, mas também de mostras e de possibilidades mil que uma curadoria traz. Acho que aqui estávamos falando muito da curadoria pelo aspecto de colocar os filmes a serem vistos, né? E pelo que se vê a curadoria, o curador transita por muitos espaços, principalmente nas artes e em um modelo muito europeu. E acho importante destacar o que tu trouxeste aqui também que o Brasil é um cenário muito particular. Então, tu achas que é possível que no Brasil que exercer curadoria em cinema, apenas curadoria?

L.B.: Talvez trabalhando para instituto Moreira Salles. Não sei quanto é o salário ali, né.

Então aí a gente teria dois caminhos? A institucionalização do curador os independentes?

L.B.: Olha, assim, tem pessoas... eu não sei, eu vivo de programação. Se pode questionar se é curadoria ou não. aqui

Tu serias um perfil institucionalizado.

L.B.: É, eu tenho um contrato com a Cinemateca, né? Embora sejam contratos temporários, renovados. Mas vivo já a quase 10 anos de programação, paga minhas contas. Agora a figura do curador que não é um programador, que eu acho que é diferente. Aí eu não sei, até porque a gente está num momento muito específico. Até um tempo a gente tinha o CCBB, Centro Cultural Banco do Brasil, com orçamentos muito generosos para mostras. Já participei de algumas dessas mostra, já vi quanto é um cachê, por exemplo. Digamos que se cada um tem seus orçamentos e sua vida também, né? Mas se a pessoa faça três trabalhos por ano no padrão antigo, eu não sei como é que está agora no CCBB, de repente conseguia viver daquilo fazendo três mostras por ano. Mostras grandes, enfim.

Mas acho que isso é uma minoria. Também acho que tem de festivais grandes que não sei quanto recebem, mas sei que esses também têm outros certamente trabalhos. Não vivem só do festival. Não seria um salário para o ano inteiro. Mesmo um festival como Gramado, não vai pagar. Não sei como faz. Mas no contexto brasileiro é difícil, é realmente um contexto em que estamos brigando contra os tubarões. Poucas instituições culturais que valorizam esse trabalho de programação, de curadoria a ponto de pensar realmente que você precisa ter uma

pessoa. Tem muitos lugares que não tem essa figura. Tem alguém lá que faz... Eu acho que é uma questão bem complicada e nesse momento mais complicada, embora a gente tenha leis como a Aldir Blanc, etc. Acho que teve um acréscimo, um aumento de mostras e festivais. Tem lá pessoas trabalhando nisso, mas tá com cachês pequenos, até porque é um edital. Duvido que alguém possa se manter. Acho que são pouquíssimas essas pessoas que tem a possibilidade de estar trabalhando só com curadoria, né? Curadoria de mostras, festivais específicos. Aí pessoas que são programadoras de lugares, realmente elas têm um vínculo.

Tem muitas pessoas que vivem. Só aqui em Porto Alegre, no Cine Bancário tem uma pessoa, na Cinemateca Paulo Amorim tem outra, no Santander Cultura tem outro, no Cine Grand Café tem outro, são algumas pessoas vivendo de programação.

Mas no geral é só mais uma função. Uma prestação de serviço entre tantas.

L.B.: Exato.

Marcelo Ikeda (02 de maio de 2022)

Queria que tu falasses um pouco da tua trajetória profissional, inclusive a formação em economia que me pega um pouco de surpresa, pois nem sempre consta na tua biografia em alguns espaços.

Marcelo Ikeda: A história é longa, mas eu posso falar isso. Eu sou formado em economia, porque nessa época eu me formei em meados dos anos 90, então o cinema brasileiro era algo assim, cronicamente inviável. Era difícil para um jovem entrando na universidade que queria fazer cinema, trabalhar profissionalmente com cinema. Eu entrei na faculdade de Economia, na UFRJ, em 94. O cinema brasileiro estava praticamente a zero. E assim, na minha família não tem ninguém que é da área artística, que trabalha com cinema ou que era professor universitário. Pra mim, era algo impensável trabalhar com cinema. Eu brinco que é igual ser astronauta. Quando você tem 5 ou 6 anos e perguntam o que você quer ser quando crescer? “Ah, eu quero ser um astronauta.” E é bacana quando você tem 5 ou 6 anos, mas quando você tem 15 anos e fala que quer ser astronauta, você precisa pensar em algo viável. Então eu pensei em fazer direito, economia. E aí acabou que um tio meu me convenceu a fazer economia na UFRJ. E enquanto isso eu fui me envolvendo muito num movimento cineclubista no Rio. Aí eu me formei em economia, trabalhava no BNDES e teve duas coisas em paralelo. Eu comecei a entrar nos cineclubes, que por conta dessa transição do digital no final dos anos 90, começaram a surgir muitos cineclubes no Rio de Janeiro, onde eu nasci e morava. Também nesse período, em 1999, eu entrei no curso de Cinema da UFF, na graduação da UFF. Que foi uma possibilidade de encontrar pessoas da minha geração, era um momento também que o cinema brasileiro estava nesse processo de mudança por causa do digital e o cinema da retomada dava outras possibilidades. A gente não se identificava com aquele cinema brasileiro que a gente via na tela, éramos jovens rebeldes e que queríamos outra coisa. E era uma época que surgia a crítica na internet. Então foi nessa época que surgiu a Contracampo. Então eu conheço o Valente, a Marina Meliande, o Felipe Bragança, Daniel Caetano, Guilherme Sarmiento. Eram pessoas que estudavam ali na UFF, alguns um pouco mais velhos e outros um pouco mais novos, da minha geração igual Felipe e a Marina. O Eduardo e o Daniel Caetano de uma geração um pouco mais velha. Mas todo mundo estudava cinema ali na UFF. Foi a partir daí que eu fui entrando e tal no cinema. E depois eu fui trabalhar na ANCINE, em 2002, quando eu me formei em cinema e não sabia o que fazer com meu diploma em cinema.

Porque eu precisava trabalhar e pagar minhas contas, então veio essa possibilidade de trabalhar na ANCINE, na Agência Nacional do Cinema. Trabalhei entre 2002 e 2010. Então foi uma forma também de conciliar essa minha formação em economia e essa minha formação em cinema. Então em 2010 eu fiz concurso e fui para a universidade. Já tinha o meu mestrado e aí eu fui para a Universidade Federal do Ceará. Em 2010 foi criado o curso de cinema. Porque os cursos de cinema no Nordeste são novos, são desse período do final dos anos 2000 por conta do governo Lula, por causa do Reuni e tal. Então fiz o concurso e fui aprovado, e vim prá cá... pra Fortaleza, pra universidade. Então nas minhas pesquisas acadêmicas eu pude continuar essa trajetória, porque eu também trabalhei na ANCINE, meu mestrado foi uma análise das políticas públicas para o audiovisual. Por isso que tem esses livros, e tal. Uma parte da minha pesquisa acadêmica é sobre essa relação entre Estado e cinema. É uma forma de conciliar essa minha formação em economia e essa minha experiência prévia na ANCINE.

Tua trajetória engloba tudo um pouco. Falava com o Valente sobre isso, a trajetória dele também é um pouco disso. Na tua biografia sempre está lá como crítico e curador. Quando tu inicias a atuar como crítico? E existiu esse momento em que te enxergaste como profissional da crítica?

M. I.: Então eu comecei a entrar na crítica por conta desse movimento, dos cineclubes e tal. Eu comecei a ver filmes brasileiros, curtas brasileiros daquele momento e que as pessoas não davam muito valor e eram exibidos nesses cineclubes que eram em porões, galpões, locais muito alternativos. Na sala de vídeo da Fundação Progresso. Eu comecei a dar valor para esses filmes. Achava que ali iria surgir um sentimento assim, de uma renovação do cinema brasileiro. Era um outro cinema brasileiro ligado ao cinema da retomada e ninguém dava atenção a essa produção. Então comecei a escrever. Comecei a escrever em zines que eram distribuídos nesses eventos. E nessa época teve uma renovação da crítica de cinema no Brasil por causa da internet. Então teve essa geração da Contracampo, como eu falava. A Cinética um pouco depois. Mas surgiram um monte de sites. E surgiram espaços que a gente que era jovem e estava começando, poderia escrever. Porque até então a crítica de cinema era em jornal, e os críticos de jornal já escreviam há 20, 30 anos naqueles veículos. E eu nunca fui formado em jornalismo. Na época, para escrever nesses veículos, você precisava ser formado em jornalismo, algo que eu não era. Ou revistas e tal, era algo muito fechado. Era um círculo para poucos. Então a internet abriu essa possibilidade de escrever.

Só que eu nunca fui ligado a esse pessoal da Contracampo e tal. Eu nunca fiz parte. Eu sempre fui uma pessoa muito solitária. Escrevi de forma solitária. Eu não fazia parte desses grupos, apesar de uma forma indireta eu fazer parte e conviver com esse sentimento de renovação na crítica e na curadoria. Mas eu sempre fui muito solitário.

Então eu comecei a escrever num site chamado Claquete, que eu abri em 2000. E depois em 2004 isso virou um blogue chamado Cinecasulofilia. Mas eu sempre escrevi de uma forma solitária. Esse site claquete eu abri sozinho e comecei a escrever pela internet, né. Esse movimento de curadoria, se eu posso falar, porque o meu trabalho como crítico e curador sempre foi muito interligado. Porque justamente acho que a minha contribuição na crítica foi apontar para um cinema brasileiro que as pessoas não estavam vendo. Pra mim, um trabalho que achei sempre muito nobre da crítica é despertar para filmes, obras que não estão sendo consideradas. Então eu nunca escrevi, até já escrevi... mas eu sempre achei que a minha contribuição da crítica não seria escrevendo sobre Tropa de Elite, Cidade de Deus, Central do Brasil, mas sim sobre curtas em vídeo e tal. E que quase ninguém via e eu achava incrível e queria que mais pessoas vissem. E achava, talvez numa utopia, que esses textos poderiam de alguma forma contribuir para mais pessoas pudessem descobrir não só esses filmes, mas outros modos de ser, outras questões que esses filmes apontavam. Então por isso que eu me aproximei dos cineclubes. E eu comecei a fazer curadoria por aí. Nos cineclubes e tal, nesse movimento cineclubista. E como derivação desse movimento cineclubista, em 2003, foi criada a Mostra do Filme Livre, no Centro Cultural Banco do Brasil do Rio de Janeiro, que foi uma mostra, um local muito importante, uma mostra pioneira justamente nesse cinema alternativo brasileiro. De misturar bitolas, numa mesma sessão tinha vídeo, 35mm, Super 8. Porque naquela época tinha uma disputa entre o vídeo e a película, como se a película fosse algo profissional e o vídeo fosse algo amador. E a gente queria misturar essas fronteiras até porque você poderia fazer um filme 35mm que fosse experimental e um filme em vídeo, um vídeo que fosse uma narrativa convencional. Então a gente achava que a discussão não era das bitolas, mas sim das linguagens e tal. E eu fui uma das pessoas, então, que participaram. Eu entrei na curadoria da Mostra do Filme Livre, que foi organizada pelo Guilherme Whitaker no Rio. E logo no início, no segundo ano da mostra eu entrei nessa equipe de curadoria. Acho que o meu trabalho como crítico e como curador acho que são essas duas faces da mesma moeda. Esses sites no Claquete, no Cinecasulofilia, claro eu escrevia sobre todos os filmes.

Escrevia também nessa época tinha lá essas transformações do cinema mundial num cinema de fluxo, então tinha lá a Naomi Kawase, o Apichatpong, o Carlos Reygadas. Tinha esse cinema que a gente gostava muito, então eu escrevia sobre esses filmes, vários filmes, clássicos do cinema e tal. Mas eu também tinha muito dessa pegada do cinema brasileiro, das transformações do cinema brasileiro. Então eu acho que meu trabalho como crítico eu já via que eu queria programar os filmes, fazer com que as pessoas conhecessem esses filmes. E aí na Mostra do Filme Livre foi quando eu desenvolvi esse trabalho de curadoria.

Queria só voltar um pouquinho na questão da crítica. Talvez essa seja uma questão para ti, eu vi algumas pessoas muito preocupadas e que lidavam com o impresso. A gente sempre olha para uma crise da crítica por essa perspectiva de uma perda de espaço ou desse ganho monumental que a gente tem com a internet. Por mais que tu não tenhas escrito para jornal, mas acho que faz parte da movimentação da crítica na internet e quando isso floresce. Tu vê uma crise da crítica? É possível dizer que existe essa crise e como tu encara?

M. I.: Olha isso é complexo, eu até escrevi um pouco sobre na minha tese de doutorado. A minha tese analisa como essa geração do novíssimo cinema brasileiro, como é que uma geração que começa às margens, nas garagens chega a um certo espaço de legitimação e institucionalização? Porque hoje se você fala de cinema brasileiro, você não vai deixar de citar o Adirley, o Affonso Uchôa, o André Novais Oliveira, viraram nomes institucionalizados dentro do cinema brasileiro. O Gabriel Mascaro, etc e tal. Como se dá esse caminho de institucionalização de uma geração de artistas? Então eu parto da hipótese de que isso não é só pelos filmes, que eles fizeram bons filmes. Mas é por todo um contexto de transformações que engloba as questões tecnológicas, essa transição para o digital, e as transformações na crítica cinematográfica com a internet e nos festivais de cinema, nas questões curatoriais com essa nova rede de festivais de cinema - Tiradentes, Janela, a Mostra do Filme Livre e tal. Minha tese é sobre isso.

Mas tentando responder a sua pergunta, essa questão da crítica no escrito... o jornalismo cultural desde meados dos anos 80, no início dos anos 90, já passou por uma crise com essa ideia de que os jornais cada vez menos têm espaço para reflexão nos cadernos de cultura e tal. O jornal teve essa transformação de virar veículos de recomendação de entretenimento para o final de semana. Os cadernos de cultural não viraram reflexões e tal. Porque a gente

tinha o Paulo Emílio, o Jean-Claude e tal, escreviam em jornais. O jornal sempre foi muito forte na crítica de cinema na reflexão. Acho que esse campo foi um pouco pra academia. A universidade acabou ocupando esse espaço, porque o jornal tem que vender jornal, cobrir eventos, recomendar entretenimento pro fim de semana. Então essa ideia da crítica, do bonequinho indicando filme para o espectador, indicando algum filme que o espectador deve gostar. Uma crítica de consumo. Então tem toda uma transformação da crítica de cinema no jornal. E aí quando surgiu a internet era isso. Quantos jornais você tem em cada cidade? Dois ou três? Cada jornal tem lá o Merten e Zanin que escrevem na Folha, no Estado de São Paulo há 30 anos. Você imagina alguém que está se formando em cinema e quer escrever sobre cinema... não tem espaço e tal. O Zanin e o Merten são ótimos com todo o currículo que eles têm, mas um jovem não tem espaço para escrever. Então quando surgiu essa coisa da internet eu estava na Universidade, éramos jovens, rebeldes, inconformados. E a gente queria outro estilo de crítica, novas abordagens e novos objetos. Novas abordagens porque o jornal, claro, tem um editor, tem um espaço. Aquele modelo jornalístico de informação, a gente queria algo mais próximo do ensaio. Outras abordagens e outros objetos. Porque aí não é só cobrir o filme que era lançado na sala de cinema, mas é cobrir coisas que não estavam sendo exibidas, abrir, falar de um filme dos anos 50, falar sei lá de Philippe Garrel, Chantal Akerman, Jonas Mekas. Realizadores de outras décadas que a gente estava descobrindo e que a internet também abriu espaço para a gente pudesse não só ver filmes novos que não eram lançados nos cinemas, mas descobrir filmes de outras gerações e que a gente não tinha acesso. Baixando filmes e tal. Então eram novas abordagens e novos objetos. E eu fiz parte dessa geração que começou a escrever e como eu não me alinhava com esse grupo da Contracampo eu abri o meu site sozinho, o Claquete, e depois em 2004 eu migrei pro Blog. Abri o Cinecasulofilia que é um blog. E foi uma coisa muito curiosa, porque em 2004 o blog era algo assim, se você quisesse ser um crítico sério, um crítico de cinema, você não ia escrever num blog. Um blog era considerado algo menor, uma coisa de alguém que quer fazer um diário da sua vida e abre um blog. E eu logo no início eu saquei as potencialidades desse formato do blog. O tipo de escrita de cinema que eu queria fazer, que era algo... pra mim a crítica nunca, pra mim foi muito claro que não era um julgamento de valor se o filme era bom ou não. Mas uma relação muito fenomenológica, sabe? De encontro, a crítica como um encontro. Então isso pra mim era muito claro que o blog abria muitas possibilidades. Eu migrei, imediatamente fechei o Claquete e já entrei direto pra esse formato do blog. Fui um dos primeiros blogs naquele

momento. Porque quem queria ser um crítico de cinema, queria abrir um site e tal. O blog era considerado uma coisa menor. E eu queria justamente esse formato mais íntimo, esse formato menor. Então logo em 2004 eu abri o Casulofilia.

Então eu falei da crise formato impresso. Aí a internet e tal, tem uma crise hoje que possibilidades e que problemas? Por um lado, escrever na internet tem essa vantagem, porque você, enfim, não tem limite de laudas, não tem um editor. Você escreve como quiser e da forma como você quiser. Tem uma liberdade, abre mais espaços, é algo democratizante, digamos assim, nesse princípio. Mas por outro tem alguns puristas que dizem assim: “Ah, mas aí também pessoas sem qualquer preparo... porque um editor, um veículo vai selecionar quem realmente sabe escrever, faz um filtro. Essa liberdade pode fazer com que cada um possa escrever sobre cinema e que então escreva coisas erradas, análises... pode fazer com que caia o nível da crítica na internet.” Agora, eu acho assim, eu faço a seguinte leitura. Que então nessa abundância, se antes tinha uma restrição e era tudo muito fechado, agora a abundância “Qualquer um pode ser um crítico de cinema” pode dar um certo problema por esse lado. Nem 8 nem 80. O que acho é bacana com isso e aí gosto muito da ideia do Bourdieu, da Teoria dos Campos. Hoje quem é um crítico de cinema? Antigamente quem era crítico de cinema, quem era pago, tinham os veículos que davam essa credibilidade. Poxa, se esse cara escreve na Folha de São Paulo, no Globo, então ele é um bom crítico de cinema. Porque o veículo dava essa credibilidade. Agora, hoje nesse cenário de abundância, quem pode ser considerado um crítico de cinema? Até brinco que eu digo assim, o bom crítico de cinema é aquele que é reconhecido pelos seus pares como uma pessoa boa. Se essa pessoa escreve e o que ela escreve faz diferença, de alguma forma, se essa escrita causa uma intervenção no seu campo e é reconhecida. Aquele texto, aquelas intervenções são reconhecidas pelos seus pares, por outros críticos ou por cineastas. Ou seja, pelo campo do cinema como uma intervenção legítima, que faz alguma diferença. Essa pessoa vai ser considerada crítica de cinema independentemente da sua formação ou do valor prévio do veículo que ela escreve. O que faz hoje uma pessoa ser um crítico de cinema? É o reconhecimento, a repercussão daquilo que ela escreve. Se o que a pessoa escreve se é bom ou não, mas se o que a pessoa escreve causa alguma intervenção no campo a ponto de que essa pessoa seja reconhecida como crítico de cinema, ela passa a ser um crítico de cinema. Essa é a minha visão sobre o que é a crítica de cinema hoje. E aí tem uns lados favoráveis e desfavoráveis a respeito dessas mudanças. Mas

vejo como muito positiva, sabe Renato? Sempre quando me perguntam disso, eu acho que a internet abriu muito espaço para crítica de cinema. Se a crítica de cinema talvez não seja o que a gente gostaria que fosse no Brasil ou em outros países e tal, acho que aí vai também uma reflexão sobre o próprio espaço que a crítica, no sentido de refletir de forma mais profunda sobre algo e da leitura, tem na nossa vida hoje. Porque a própria internet se tornou um campo muito ligado às redes sociais, ao entretenimento, ao consumo. E existe um espaço muito pequeno para a reflexão. Mas quem se dedica a isso tem espaço, pode escrever. Eu vejo como um campo de possibilidades. A internet abriu um campo de possibilidades que eu vejo como muito positivo.

Na crítica chegastes a ser pago em algum momento?

M. I.: De forma rara. Até hoje, assim...

Mas já foi.

M. I.: Cara, a primeira vez que lembro que escrevi e eu recebi alguma coisa, foi quando teve o dvd do Buena Vista Social Club, um filme do Wim Wenders. Eu fui convidado para escrever um texto de extra desse dvd. Eu ganhei um valor, mas era um texto muito pequeno. Eu ganhei um dvd e um valor muito pequeno. Mas, assim, o que eu já ganhei para escrever textos como crítico é muito pouco. Realmente a crítica para mim nunca foi uma atividade profissional. Nunca escrevi em veículos pagos. Às vezes você paga para fazer crítica de cinema. Igual eu fiz crítica no Festival de Rotterdam. Quando eu morei em Londres eu tive a possibilidade de fazer crítica em Roterdã. Eu tive que pagar pra isso, porque eu tive que pagar minha viagem, minha estadia. Eu fiz a cobertura para um veículo crítico na internet, mas esse veículo não tinha condição de me pagar. Então a crítica é uma forma de perder dinheiro, não uma forma de ganhar dinheiro. A minha relação com a crítica é muito mais uma relação existencial do que uma relação profissional. Eu nunca me considerei um crítico profissional.

Existe uma outra moeda aí. Um capital muito mais simbólico. Ir até Roterdã e fazer uma cobertura do festival...

M. I.: É uma experiência que tem e que te agrega.

Então eu entendo que a curadoria é um lugar que tu talvez receba ou já recebeu melhor que a crítica.

M. I.: Mas olha só, eu acho que muito pouco. A curadoria é algo que eu sempre falo que é um trabalho muito pouco valorizado. Muito mal remunerado, muito mal pago. Se você contar o número de horas que você se dedica à curadoria é algo que não compensa. Eu, para mim, eu faço a crítica e a curadoria como uma atividade paralela. Porque eu ganho a minha vida sendo professor, eu sou funcionário público professor. Então eu posso aceitar esporadicamente, posso escrever de graça para o meu site ou outros veículos ou fazer curadorias eventualmente, conciliando com o meu trabalho principal. Agora quem vive e quem quer viver mesmo como crítico e como curador é algo muito precarizado. São profissões no cinema que são muito precarizadas. Você tem festivais de cinema que o orçamento do festival é 500 mil reais, 1 milhão de reais e o curador não ganha nem 5 mil reais, ganha 3 mil reais. É algo muito precarizado. E uma coisa também, Renato, nisso fazendo um parêntese. Eu acho que a crítica e a curadoria, você estava falando nessa coisa de crise, acho que um problema grave que a gente tem hoje, é que por conta do digital o número de filmes produzidos aumentou de forma exponencial. E não são só filmes, são obras audiovisuais, são séries. O audiovisual foi muito além do cinema e tudo é audiovisual. Então é muito difícil, é um desafio muito grande. Você vê, só no cinema brasileiro a gente produz 200 longas por ano. Agora um pouco menos por conta dessa crise toda. Pandemia e a crise do financiamento. Mas vamos botar 200 longas por ano. Se você pegar as inscrições de Gramado, Rio, os principais festivais vão dar 200 ou até mais longas-metragens por ano. Curtas você deve ter mais de mil. É até difícil de fazer uma contabilidade de curtas. Mas com certeza mais de mil. Só no Brasil. Imagina em todos os outros países do mundo.

Então o crítico hoje não consegue dar conta. Ele não consegue dar conta, ele não consegue dar conta do volume de coisas que ele tem para assistir e fora os textos para ler, o que é escrito. Muita mais coisas estão sendo escritas. Acessos a livros e publicações. Então o crítico e o curador não conseguem dar conta do que está sendo. O público já fica confuso. Nesse papel de abundância a crítica e a curadoria têm uma função fundamental. Porque o público fica confuso “O que é que eu vou ver hoje no meu final de semana?” Eu abro uma plataforma, abro o Youtube e tem um milhão de possibilidades. O público fica confuso, ele quer alguém que indique, ele quer algum norte. E aí se você não tiver algum norte qualificado, o que tiver

mais marketing, mídia, acaba predominando. Então eu sempre tive esse olhar, pra mim a função da crítica e da curadoria era justamente mostrar o valor de filmes que não tem cobertura de mídia e tal. Mas para isso, para que o crítico e o curador faça isso, ele tem que ver uma grande quantidade de títulos e de filmes que aumenta cada vez mais. Então eu acho que o crítico-curador, ele vive nessa crise, porque ele vive numa ansiedade e tal porque ele está sempre em falta. Ele está sempre com uma lista de filmes a ver e sempre aumenta de uma forma exponencial, e ele não consegue dar conta. E, ao mesmo tempo, como a gente estava falando agora, a situação do crítico e do curador é muito precarizada. Um crítico, que leve a sério o seu trabalho, ele precisa se dedicar 24 horas do tempo vendo filmes, lendo textos, se atualizando com o que está sendo escrito, acompanhando o que está sendo exibido nos festivais de cinema e eventualmente viajando para esses lugares para cobrir. E não é remunerado por isso. Então a crítica é muito precarizada.

Eu sempre falo de um exemplo que é o Bruno Carmelo. O Bruno fez uma cobertura no Festival de Berlim que ele foi pra Berlim e ele escreveu sobre 40, 50 filmes. Eu fiquei muito impressionado e até escrevi para ele e falei “Rapaz, Bruno. Como você consegue fazer isso?” Porque é algo muito difícil você ir para um festival e conseguir ver 4 filmes por dia e conseguir escrever sobre esses filmes. São filmes que estão sendo exibidos pela primeira vez, você não tem referência nenhuma. Então a possibilidade de você cometer um erro, um equívoco, fazer alguma avaliação precipitada é muito grande. E ele conseguiu escrever 30, 40 textos em 10 dias, muito aprofundados em análise. E isso é muito difícil e ele faz de uma forma totalmente precarizada, como a gente estava falando, pagando do próprio bolso para fazer essa cobertura. Então, não seria incrível, sei lá, tem tanto dinheiro, o Fundo Setorial aí tem bilhões para um monte de filmes brasileiros, se o governo brasileiro tivesse uma linha na Secretaria do Audiovisual, sei lá o quê, que pagasse três críticos brasileiros para irem e fazer essa cobertura? Pagasse um crítico em cada estado ou em cada cidade para que ele pudesse se dedicar a acompanhar e a escrever sobre os filmes brasileiros que estão sendo lançados ali. Algum investimento para essa atividade de crítico que exige muito trabalho e dedicação. As pessoas acham “Ah, que vida boa. Você está vendo filmes, é curador.” Você está vendo 500 filmes, você tem 30 dias para ver 500 curtas. É algo assim... absurdo! Você não consegue processar aquilo e fazer decisões. Você precisa de tempo, você precisa ter muito conhecimento. Então eu acho que é um trabalho, por conta desse contexto da abundância, é

um trabalho muito difícil e cada vez mais difícil porque a quantidade de informação é avassaladora. Eu acho que seria fundamental. Eu sinto falta. Eu acho que se a crítica tem essa crise e a gente não vê tantas críticas tão aprofundadas como a gente gostaria. Acho que é por conta dessa, um dos fatores, é essa falta de estrutura também da crítica. Eu falava assim “Ah, as pessoas não querem ler coisas aprofundadas e tal” Agora eu já estou pensando por um outro ponto de vista. Eu vejo também dessa precarização da atividade. Porque às vezes pessoas boas poderiam escrever mais, só que não escrevem porque não conseguem ter tempo para isso, não conseguem ter uma estrutura para isso. Tipo o Bruno Carmelo. Se o Bruno tivesse mesmo um veículo grande, uma estrutura que pagasse ele. Agora ele já saiu, ele vai fazer outra coisa. Vai trabalhar com outra coisa, porque a pessoa não consegue se dedicar 100% do seu tempo sendo crítico de cinema porque não é remunerado para isso. Então assim, tem cada vez mais filmes que não são escritos, não conseguem ser absorvidos, processados. Porque é uma quantidade cada vez maior de filmes e os críticos não conseguem dar conta.

Mas a própria crítica, o próprio meio profissional precariza. Eu entendo que às vezes é aquela coisa “de mãos atadas”, mas o momento em que a crítica pode, de alguma forma, valorizar os seus críticos, os críticos valorizarem os seus pares, os seus iguais, ali também se encontra uma certa dificuldade. Imagina escrever um capítulo de um livro, e que você avalia ali um valor hora. No final das contas, na verdade eu paguei. Ainda mais se o meu pagamento é somente um livro.

M. I.: Igual para escrever um livro. Eu como sou professor, acadêmico e tal, eu gosto dessa coisa de escrever livros. Eu já publiquei 11 livros entre escritos e organizados. Defendo muito essa ideia do livro. Imagina escrever um livro! Quantas horas você gasta para escrever um livro? Para você escrever um livro, uma página, imagina quantas páginas você já leu de outros autores e tal para você poder ter a coragem de escrever uma página? Então, além do custo hora de escrever uma página, demorar muito, porque você escreve, revisa, você pensa para escrever aquela página. Você já teve que ler muitas outras coisas. Quantas horas você já gastou? Então para você escrever a crítica de um filme, aí nessa crítica você faz relações com neorealismo italiano, faz relações com filmes anteriores deste diretor, etc. Você faz um monte de relações com um monte de outras coisas. Então você tem que ter visto essas outras coisas. Então quantas outras horas você gastou além da própria hora de escrever o texto? E demora, porque é algo artesanal você escrever, articular uma ideia, palavra por palavra. Agora quantas

outras horas você já gastou para ser apto a escrever sobre isso? Isso é igual aula. Você dá uma aula, uma palestra de uma hora. Aí a pessoa te paga aquela hora para dar a palestra. Então você não pode ser “Ah é uma hora, então vai ganhar só uma hora.” Porque você teve um tempo para preparar aquela palestra. Mas além disso, para você poder dar uma palestra, você já teve que ler muitas outras coisas, muitas outras horas já foram gastas. É uma conta que não fecha.

Gostaria de voltar aqui na curadoria. Tu vens trazendo esse entrelaçamento. O que é fazer curadoria para ti? Parece que é essa seleção num mundo de excesso. É isso mesmo? Tem algum objetivo claro para ti?

M. I.: Isso é uma questão difícil e tal. Mas pra mim sempre foi muito claro que fazer curadoria não é selecionar os melhores filmes. Não é “Ah, esse filme eu gosto, esse filme eu não gosto. Então vou selecionar os melhores filmes.” É claro que a seleção é uma parte da atividade da curadoria. Mas eu acho que a curadoria não se trata somente de selecionar os melhores filmes, mas de encontrar um recorte curatorial, uma linha. É como se esses filmes juntos pudessem mais do que separadamente. Então, quando um curador monta um programa de curadoria, é porque ele acha que essas obras juntas podem gerar algo mais do que separadamente. Não sei se você conhece, mas na minha tese eu usei muito o Gabriel Menotti. Que a tese dele é sobre curadoria. Curadoria autoral, né? Eu gosto bastante que tem um artigo dele em que ele fala que o curador pensa menos no que os filmes são, mas sim o que os filmes podem. Essa ideia que o curador contemporâneo não está interessado na essência do filme. Como se a curadoria fosse esse canal neutro que passasse as intenções do realizador, do artista. Mas a curadoria interfere, ela cria, ela gera agenciamentos. Por isso que os festivais de cinema geram agenciamentos e essa rede é que formam os campos possíveis, que transformam as linhas do campo do cinema. Acho que a curadoria é esse elo central que forma esses agenciamentos dentro dessa rede que é o cinema. É mais ou menos isso, o curador. Eu me interessei por uma visão da curadoria que está menos preocupada no que os filmes são, o que é esse filme e tal. Alguns filmes juntos podem, o que esses filmes podem, o que eles geram de potência, de fissuras, de questionamento. O que esses filmes juntos, programados juntos, vai gerar de tensões dentro do campo do cinema. Então o que é o cinema brasileiro hoje? Quais questões são colocadas pelo cinema brasileiro hoje? Eu como curador eu penso sempre isso. Então, como é que eu como curador, a partir desses filmes, vou colocar questões? Linhas

de fugas, questões, tensionamentos dentro desse campo. E como é que esses filmes juntos vão poder bombardear sentidos comuns, problematizar sentidos comuns. Porque eu acho que uma das funções, até estava falando dia desses sobre isso numa aula, uma aluna me perguntou “Qual é a função do pensador, do intelectual no mundo de hoje?” e eu falei assim: “São muitas, múltiplas e diversas. Mas eu acho, de forma provocativa, é problematizar os lugares-comuns, problematizar os sentidos comuns, os conceitos que já são formados.” Acho que a curadoria gera encontros. Essa dialética, essa dialógica entre uma curadoria gera encontros. Porque esses filmes juntos dialogam, colocam questões em comum. Então eu acho que o trabalho de curadoria é um encontro. Não tem uma curadoria com um único filme, é sempre um conjunto, é sempre uma constelação. É uma constelação. É um encontro colocar filmes juntos, aproximar distâncias. É como se fosse um arquipélago. Tem uma ilha lá que está muito distante, mas como você aproxima isso forma uma constelação. Então é aproximar distâncias, porque aproximando você gera potências. Agora é também é gerar atritos, fissuras, atritos, questões dentro de um campo. Acho que o trabalho da curadoria é esse, interferir dentro de um campo. O curador interfere dentro de um campo colocando questões, formando encontros, mostrando possibilidades, caminhos possíveis. Porque não são questões isoladas, são caminhos possíveis. Mas também provocando embates, fissuras, problematizando certas construções. Eu acho que isso é o trabalho mais interessante do curador. Então ele contribui em pensar o que é o cinema brasileiro hoje. Sei lá, uma curadoria de filmes brasileiros. Estou pensando muito nessa questão de festivais também, que é onde atuo muito e com filmes recentes que se inscrevem num festival de cinema. Eu vejo mais como esses filmes juntos colocam determinadas questões que problematizam certas construções do cinema brasileiro como um campo do que “Esse filme é bom, esse aqui eu vou selecionar porque ele é bom, ele é bem feito, porque a fotografia, a montagem. O ator está bom.” Menos por essa questão do que os filmes são, essencialistas, mas o que eles podem, a potência, o que eles podem gerar de movimento nesse campo. Por isso eu falo dessa ideia do Bourdieu, do cinema brasileiro como um campo. Tem muita gente atuando ali. Então eu acho que os curadores jogam essas programações, jogam esses filmes criando interferências nesse campo. Tentando criar movimentos. Gosto muito dessa ideia, o curador é aquele que gera agenciamentos, acho que cria movimentos, aproximando ou gerando atritos. Mas que ele procura gerar movimentos dentro desse campo.

Ele cumpre um papel nesse sistema de alguma forma. Principalmente aqui no Brasil que a gente vai olhar como é a chegada de um filme. O filme estreia, tem sua primeira exibição, do cinema brasileiro que estamos falando aqui... O caminho de um filme como os que a Vitrine Filmes lança. A primeira janela desse filme é o festival. E é no festival onde previamente o curador carimba para que esse filme vá adiante. E depois o crítico. Então tem uma série de passagens que acontecem.

Não sei se vou entrar numa questão de programação e curadoria. Pelo que tu dá a entender elas são coisas muito distintas. Ou tu achas que a gente pode dizer que são a mesma coisa?

M. I.: Eu já ouvi de muitas pessoas que elas acham que programação e curadoria seriam a mesma coisa. Que curadoria seria só uma grife, uma palavra de grife, para o que, na verdade, é a mesma coisa. Eu já penso de forma bastante diferente. Eu acho que a programação é uma das atividades da curadoria. O que é programar? É selecionar os filmes e colocar em determinados programas. Pra mim, isso que é a atividade de programação. Agora, a curadoria é a ideia desse recorte curatorial. Que essa programação seja pautada por um gesto em relação ao mundo. Então a curadoria não é simplesmente colocar os filmes dentro da programação, colocar os filmes dentro de um programa. Então eu acho que a curadoria pode estar envolvida também com textos num catálogo, com os convidados numa mesa de debate. Se você vai ter debate logo depois da sessão ou se o debate vai ser no dia seguinte, no hotel, só para convidados. Tem uma série de questões... acho que a programação, você colocar o horário, a ordem dos filmes é uma das atividades, claro, essencial da curadoria, mas acho que a curadoria também envolve outras atividades correlatas que dão a ver o que eu estou chamando desse recorte curatorial. Que é exatamente esse gesto do que, na verdade, esses filmes estão querendo gerar no mundo. Isso aí vai pra muito além do que é meramente atividade de programação, do programador. Claro, a programação é uma etapa, uma das atividades da curadoria. Mas ao meu ver, eu considero a curadoria como uma atividade mais ampla do que a mera seleção e programação dos filmes dentro de um evento.

Muito dos crescimentos dos festivais durante os governos Lula e Dilma, muitas janelas se abriram e muitos festivais acabaram acontecendo com políticas públicas, editais que foram injetadas no audiovisual brasileiro. A gente viu a Lei Rouanet fervendo. Quando eu olho para

esses incentivos, me fez pensar que isso tudo trouxesse uma ideia de...olha, são tantos festivais de cinema, precisamos de pessoas que programem. E, de alguma forma, indiretamente esses incentivos todos fazem com que a figura de um curador se torne muito parte de um festival. Que, tudo bem, antes já existia. Mas a movimentação do campo curatorial no cinema do Brasil como ela acontece? Falo do governo Lula e Dilma, mas isso parece acontecer antes, com o Fernando Henrique Cardoso isso já engatinhava. Talvez tenha sido uma movimentação real? Teria o curador ser colocado aí de importância até?

M. I.: Acho que tem uma questão aí, que você falou. Seria uma pesquisa muito interessante, e que até onde eu sei não foi feita, de qual é a formação dos curadores de festivais de cinema do Brasil.

Eu estou pegando essas informações, esses levantamentos. De alguns, mas não de todos.

M. I.: Olha esse trabalho é fantástico. Essa pessoa está como curadora porquê? Ela é crítica? Ela é um amigo do dono do festival? Ou é o próprio dono do festival que é o curador? Tem muitos festivais que o próprio produtor do festival é o curador. Então eu acho que em vários festivais de pequeno e médio porte, você vai ver pessoas que exercem a atividade de curadoria sem nenhuma formação. Sabe-se lá porque foram chamadas para fazer curadoria. Porque também não tem uma formação em curadoria. Você não tem formação em curadoria. Assim como não tem formação em crítica de cinema. Quem começa a escrever crítica de cinema, sei lá, começa a escrever... antigamente era jornalista em um jornal. Mas também não tinha formação em crítica ou curadoria. Nas universidades de cinema agora, até tem uma disciplina em crítica e em curadoria. Pode ser que forme esses profissionais. E como você falou no início eu também acho que a gente está começando a escrever, publicar sobre o que é fazer curadoria em cinema. Tem muito pouca reflexão e debate sobre esse tema da curadoria. Acho isso fundamental. Vou dar um exemplo aqui, até entrei em uma polêmica porque alguns meses atrás, a Dira Paes, a atriz Dira Paes foi escolhida para ser uma das curadoras do Festival de Gramado, uma das principais. Eu critiquei isso, falei assim “A Dira Paes é uma das grandes atrizes da nossa geração, uma grande atriz, das melhores da nossa geração. Mas ela não é uma curadora.”

Eu fiz isso quando o Bial foi curador em Gramado. Eu vi aquilo e pensei, a gente está tendo uma desprofissionalização no cinema brasileiro, nos festivais. A gente tem uma dificuldade

muito grande nesse meio de constituir o curador, criar um curador fortificado. E aí vem atrizes, e que colocam a questão de quem é esse curador?

M. I.: E uma outra coisa, uma pessoa pode ser um ótimo diretor de cinema, mas não necessariamente um curador. São atividades diferentes. Porque a curadoria você tem que ver uma quantidade muito grande de títulos. E também saber quais são as questões, o que é o cinema hoje. Quais questões estão sendo colocadas, postas pelo cinema hoje. Às vezes a pessoa é um grande realizador ou montador, uma grande atriz na sua área de atuação. Mas ela não se dedica ao trabalho de curadoria, que é ver uma grande quantidade de filmes e saber: esses filmes se conectam com quais questões do audiovisual hoje no Brasil e no mundo? Quem está fazendo filmes no Brasil? Quais são os movimentos, as movimentações? Curadoria não é só ver um filme e falar “Esse filme é bom. Esse não é. Eu gostei desse filme. Esse não é.” É estar conectado com essas questões. Que questões esses filmes geram? Esses filmes se conectam com que questões que estão sendo colocadas no Brasil, no cinema brasileiro, na América Latina. O curador tem que fazer essas conexões. Ele tem que ver um volume grande de filmes o ano inteiro. Será que essas pessoas fazem isso?

Isso vai muito mais para uma coisa de mídia. O Festival de Gramado chamou elas muito mais pelo contato com a mídia do que de fato pela profissionalização do trabalho como curador. Isso tem de ser discutido, colocado.

Na tua visão, já que não temos o profissional curador. Parece que temos esse campo que todos vivenciam. Tu dirias que o crítico é o melhor profissional para isso?

M. I.: Acho que é fazendo curadorias em cineclubes e tal. Eu, por exemplo, teve um ano que eu tive a oportunidade de fazer a curadoria no Festival de Brasília. 2014 foi o ano que o Adirley ganhou com Branco Sai, Preto Fica, foi um ano que teve uma seleção de jovens realizadores e tal. Mas eu me tornei curador no Festival de Brasília porque o meu currículo era, eu tinha feito curadoria em festivais menores. Tinha feito curadoria na Mostra do Filme Livre, em um festival em Penedo em Alagoas, em São Miguel do Gostoso no Rio Grande do Norte. E quando eu entrei para fazer curadoria na Mostra do Filme Livre, foi meu primeiro festival, eu já tinha feito curadoria em vários cineclubes. Então, como qualquer área de formação você vai começar fazendo eventos no seu bairro. Faz um cineclube, algum evento na universidade, numa escola e tal. Mas você tem que ter alguma experiência de selecionar filmes, colocar filmes para um

público, saber o que é um público. Porque se não você faz curadoria abstrata. Uma coisa é fazer curadoria para a Mostra do Filme Livre, outra coisa é fazer curadoria para o Festival de Brasília. Outra coisa é fazer curadoria para um festival no interior do Alagoas em uma cidade que nem tem sala de cinema. Então você faz curadoria para um público. Isso é algo também muito importante, muito pouco falado. Porque a curadoria nesses festivais tem ideia de uma curadoria para formar novas tendências no cinema contemporâneo. Tem essa ideia de intervenção dentro do campo a partir do novo. Mas também você pode ter um festival de cinema dialogando com o público no interior daquela cidade. Meu público não é a inovação na linguagem do cinema autoral mundial. Mas esse festival de cinema eu estou fazendo uma curadoria porque eu quero que aquela cidade que tem uma série de questões sociais, históricas... eu estou exibindo esses filmes para aquela cidade. Uma coisa é fazer a curadoria em Penedo, interior de Alagoas, e a outra coisa é no Festival de Brasília. Então isso você vai tendo experiências. Vendo o público, você faz um cineclube, um público que está sempre ali, todo mês é aquele público. Isso tudo é muito importante para a experiência do curador.

Tu falas das cidades e tem essa relação que a gente vê nos festivais. Eles têm a sua cara devido ao lugar onde estão e ao público que lá vai e vive naquela região. Gramado, por exemplo, por mais que às vezes tenha alguma coisa diferente, Gramado tem um tipo de filme. Em contraste com Tiradentes, com outros festivais. Tinha uma época em que Gramado tinha uma mostra paralela, onde caíam todos os filmes mais... não chega a ser experimental, mas passavam por outros festivais.

M. I.: Filmes mais arriscados.

Exato, arriscado. Mas acabou desaparecendo.

M. I.: É, cada festival vai estabelecendo o seu perfil. Então a curadoria também é fundamental para consolidar o perfil desse festival. Igual Tiradentes, era um festival que já rolava há 10 anos. Mas aí entrou o Cléber Eduardo para que o festival tivesse uma identidade, uma cara própria. Então ele fez um conjunto de ações, não só a seleção e a programação, mas fez um conjunto de ações para tornar Tiradentes o epicentro de um sentimento de renovação, juventude, de criatividade e originalidade dentro do cinema brasileiro. Isso já estava sendo falado em outros lugares, na Mostra do Filme Livre, no Cine Esquema Novo. Mas Tiradentes teve toda uma estrutura, inclusive de dinheiro, de capital para levar as pessoas. Para fazer

com que Tiradentes fosse o epicentro, de colocar essa ideia de que existia uma renovação em curso dentro do cinema brasileiro. Então isso é um exemplo de intervenção num campo de possíveis. Aquela curadoria de Tiradentes transformou o que era o cinema brasileiro, a cara do cinema brasileiro. Porque aí muitos filmes passaram a ser feitos só para passar em Tiradentes. Isso mudou, mudaram os filmes do cinema brasileiro, mudaram os debates do cinema brasileiro. O cinema brasileiro passou a ser outro. Então esse é um exemplo em como a curadoria intervém no seu campo mostrando o que os filmes podem. Aqueles filmes ali juntos, naquele determinado contexto, levou o cinema brasileiro para um outro lugar. Criou debates, fissuras, encontros e também atritos e brigas. Não foi fácil, teve gente lá que teve brigas e disputas dentro desse campo. Teve debates e embates, né. Esse é o papel da curadoria, isso gerou outros filmes, uma série de coisas que vão além dos filmes em si. Isso transformou o cinema brasileiro.

Que era um papel muito exercido pela crítica. A crítica sempre exerceu esse papel, não estou dizendo também que deixou de exercer, mas é interessante ver como cada vez mais a curadoria vai movimentando.

M. I.: Vou te dar outro exemplo que eu também trabalho, gosto muito. Porque a gente sempre costuma falar de Cannes, Veneza, Berlim. Ou aqui no Brasil, Tiradentes, que acho que foram os valores de inovação, renovação de linguagem do cinema. Mas a curadoria e o perfil dos festivais, um exemplo que eu gosto muito é o Curta Taquary, um festival realizado em Taquaritinga do Norte, no agreste pernambucano, no interior de Pernambuco. A curadoria realizada pelo Alexandre Soares, que é o curador, ele já percebeu que para ele não interessa exibir os filmes de renovação de linguagem, filme que vai ser exibido em Cannes, vai ser exibido em Tiradentes. Ele não quer isso. Ele quer os filmes que possam, é aquilo que a gente estava falando, interagir, dialogar com as questões da cidade, daquele local, do agreste pernambucano, do interior do Nordeste. Então ele seleciona filmes que possam trazer questões, percebe? Que possam intervir no que é o interior do Nordeste hoje. E na possibilidade de fazer filmes possíveis, trazer pessoas que podem agregar. Por exemplo, a gente está no interior do Nordeste e não tem grana. Tem que ter filmes que tenham um modo de produção que mostrem a possibilidade de fazer cinema aqui. Ou seja, é uma curadoria com outros valores que a Mostra de Tiradentes, por exemplo, que quer renovar o cinema brasileiro, quer mostrar a nova linguagem do cinema brasileiro. E que fez, faz super bem. E

Taquaritinga do Norte é um acho também que é um dos melhores festivais do Brasil, sou um defensor apaixonado desse festival. Justamente porque os valores curatoriais são outros dos de Tiradentes. Eles já perceberam que não querem ser o festival de Tiradentes, nem quer ser o Festival de Gramado, nem quer ser o Festival do Rio. Então o festival consegue ter uma identidade e essa identidade é tão forte, o conceito curatorial é tão forte, tão coerente, tão articulado nas ações que ele faz que acaba tendo uma visibilidade, uma liderança local. Então os festivais no interior começam a se articular em rede com esse exemplo do Curta Taquary e levar propostas de curadorias para outros lugares. Então isso pra mim é muito rico ao pensar em curadoria. Curadoria não é só sinônimo de filmes que vão renovar a linguagem em questão de fronteira. Mas o que é curadoria, o que é o público, o que é a identidade de um festival, o que um festival está procurando? Eu venho escrevendo, também escrevi um artigo acadêmico para uma revista, a Vazantes, exatamente pensando a curadoria em Taquary nesses moldes. Pensar outras possibilidades para a curadoria sem ser essa questão de fronteira e linguagem.

Falamos de muitas cidades. E quando iríamos imaginar que lá no Nordeste, numa cidadezinha do agreste teria um festival de cinema? Tu achas que esses incentivos chegam aos festivais e aos curadores? Indiretamente estamos criando curadores e indo na crítica buscar esses curadores?

M. I.: Eu acho assim, essa questão do financiamento público, uma coisa é o financiamento público para os festivais, para os eventos. Que eu acho, como você falou, a partir dos anos 90 com a Lei Rouanet, com os mecanismos estaduais e municipais os festivais tiveram mais possibilidades de captar recursos. Agora eu acho também o seguinte, eu defendo muito o equilíbrio entre o Estado e o mercado. Eu acho que o Estado precisa intervir, precisa participar e é super importante o financiamento, à cultura em geral, aos filmes, aos festivais, a publicar livros. Mas eu defendo muito que isso não fique só na mão do governo. Um festival de cinema tem que trazer público. Você vê muito festival de cinema que é pensado só para responder aos patrocinadores, que é o governo e tal. E não ao público. Não é voltado para a sociedade, o público. Acho que falta para a política pública fazer a avaliação da efetividade de investimento em festivais. Às vezes é um festival que tem 10, 20 anos e recebe recurso. Então ele tem de continuar recebendo recurso porque ele tem 10, 20 anos. Toda política pública, tem que ter avaliação do retorno de fato daquele recurso que está sendo empreendido. Você não tem avaliação de política pública no país. Acho que essa é uma questão que ainda falta a

ser falada. Dos efeitos de um festival. Você não tem números sobre festivais. Acho que isso seria importante.

Agora uma outra coisa, essa formação de críticos e curadores. Eu acho que os festivais, não sei... Não sei se formam de fato críticos e curadores. Essa relação entre os críticos e os festivais de cinema. Tem muitos festivais que tratam o crítico com essa ideia, na verdade, a crítica é uma forma de divulgar o festival. Como se fosse ligada à publicidade do festival. Então tendem a chamar críticos de veículos de imprensa e midiáticos. Porque o papel do crítico é refletir e problematizar. Então isso, às vezes, é um limite ético difícil para o crítico. Às vezes o crítico é convidado por um festival e às vezes ele tem que escrever não positivamente sobre os filmes que estão sendo exibidos, sobre o próprio festival ou sobre o trabalho de curadoria. Às vezes ele tem que fazer reflexões, problematizar questões acerca de um evento que o convida e que paga passagem, paga estadia. Então às vezes ficam questões éticas. Às vezes tem festivais que preferem chamar críticos que só falem bem, só falem coisas boas. Isso é ruim para a reflexão, porque a crítica não é isso. A crítica não é fazer publicidade do filme. Quando a crítica se torna publicidade do filme isso é perigoso pro trabalho da crítica. Aí é complicado, o festival vai trazer um crítico. Então isso se confunde, percebe? Com a autonomia e a liberdade que tem o crítico para escrever e ter novas questões sobre o evento.

A gente vê o profissional que trabalha no festival, o crítico muitas vezes que atua como assessor de imprensa. Atua como assessor de imprensa, como crítico, como curador, atua em muitas frentes e que, claro, não me parece que temos como ir para um caminho só. Essa precarização nos leva a trabalhar de muitas formas. O que é uma visão muito diferente do que lá fora encontramos em alguns lugares, pessoas mais focadas em alguns desses caminhos ou mesclando eles com um maior cuidado. Estava pensando aqui sobre esses trânsitos, essas presenças paralelas enquanto tu estavas falando.

M. I.: Isso é complicado, porque muitas vezes a gente vê as coberturas dos festivais de cinema, principalmente de filmes brasileiros no Brasil e aí fica uma coisa que parece que o crítico tem que falar bem, quer falar bem. E aí é difícil de problematizar certas questões, porque acho que é importante surgirem debates. Por exemplo, a Daniela Thomas com o Vazante no Festival de Brasília. O fato de um crítico colocar sua ressalva em relação ao filme, colocar um questionamento duro em relação a um filme, isso gerou todo um debate que foi para além do

filme em si. Colocou questões sobre o que é o cinema brasileiro, sobre uma série de questões que vão para além se o filme é bom ou não. Então eu acho que isso é algo rico que os festivais de cinema podem trazer. Aí você traz críticos para elogiarem os filmes, pra justificar o festival e que o festival tem filmes bons. Tanto que essa problematização trouxe uma audiência incrível para o festival, isso trouxe mídia, marketing pro festival mais do que se todo mundo tivesse elogiado. Porque o que vende também é brigas, disputas, embates. Isso também vende, são os dois lados da moeda. Se você ver uma série de festivais de cinema que não tem embates, questões. Não é nem assim, picuinhas. E também nem estou falando do caso do Vazante, se foram justas ou não. Não estou entrando nesse mérito, tá? Mas é mais assim, eu sinto falta dessa relação da crítica e a curadoria, uma crítica que realmente provoque algumas questões. A crítica, o crítico por ser convidado pelo festival ele se sente às vezes indiretamente intimidado de levantar questões que seriam interessantes para todo mundo. Pro próprio festival, para o cinema brasileiro, poderia trazer até mais repercussão pro festival.

Estava lembrando em Gramado da curadoria do Avellar. E sempre criticavam a curadoria dele que colocava filmes nada bons como filmes muito bons. Foi um dos meus primeiros anos indo a Gramado e era curadoria dele e eu ouvia esses comentários. Daí depois o festival mudou e mudou de diversas formas. Eu via ali alguns filmes, uns bem ruins, mas tá justificado que tinha uma costura ali. O curador como essa pessoa que vai costurar as coisas e vai colocá-las em perspectiva, sejam boas ou sejam ruins. Não é papel do curador fazer um juízo de valor como o crítico faz. Então queria saber quando tu faz curadoria quando a crítica de cinema invade ali? De que forma ela chega na tua curadoria, como ela se entrelaça?

M. I.: Para mim, crítica e curadoria é como se fossem duas faces da mesma moeda. Porque hoje quando eu escrevo um texto, a partir do meu trabalho de curador eu sou muito preocupado não só com o filme em si, mas qual a contribuição desse filme dentro do campo do cinema brasileiro. Às vezes me interessa, por exemplo, escrever sobre um determinado filme, tipo O Estrangeiro, do Edson Lemos Akatoy. Então para você ver, você me fez essa pergunta dessa relação entre crítica e curadoria e agora falando do Estrangeiro eu lembrei desse livro. Justamente esse livro são 50 críticas de cinema, eu peguei 50 filmes e escrevi uma crítica para cada um dos filmes. Um texto curto, uma crítica de três páginas. Mas esse livro é um trabalho de curadoria, porque ele parte da seguinte questão... Eu queria pegar 50 filmes

do cinema brasileiro dos últimos 20 anos, mas não queria falar dos melhores filmes ou falar simplesmente do Tropa de Elite, do Que horas ela volta?, porque acho que esses filmes já tem o seu espaço, já foram escritos mil textos sobre esses filmes. Então eu queria trazer filmes que eu acho muito interessantes, instigantes, mas que poderiam ser muito mais vistos e discutidos. Mereciam ser mais vistos e discutidos do que foram. Só para selecionar os 50 filmes que fazem parte desse livro eu fiz um recorte, esse livro é um recorte curatorial. Ou seja, é um recorte pensando o que é o cinema brasileiro hoje. Então esse cinema brasileiro hoje tem espaços de visibilidade e espaços de menos visibilidades. O meu trabalho foi um trabalho de intervenção nesse campo, de escolher 50 filmes que colocavam mais visibilidade para esses filmes e traziam outras questões para dentro do cinema brasileiro. Porque se você falar “O que é o cinema brasileiro hoje?” As pessoas vão dizer que é isso, é aquilo, é acolá. Mas talvez outros filmes, se a gente colocar outros filmes nessa roda, o cinema brasileiro vai passar a tratar de outras questões. Percebe? Então quando eu coloco um filme como O Estrangeiro, do Edson Lemos Akatoy, para entrar nessa roda. Na verdade, me interessa não só porque se o filme é bom ou não. Mas porque dentro do que é discutido, dentro do que é considerado cinema brasileiro, eu acho que esse filme trata de questões que são interessantes, que eles podem acrescentar outros olhares para o que é o cinema brasileiro hoje. Nos fazer perceber que o cinema brasileiro hoje também pode ser outras coisas e que as pessoas não estão olhando, percebendo isso. Então me interessa escrever sobre esse filme, mas dentro desse contexto. Cada filme para mim, quando eu passo a escrever, fazer uma crítica, trabalho como crítico escrevendo... pra mim, nenhum filme é uma obra isolada em si. Tudo bem que eu posso fazer a análise interna do filme, analisar uma sequência e tal. Inclusive na universidade eu dou aula de Análise Fílmica pensando só elementos internos. Elementos internos à obra, enquadramento e tal. Posso analisar isso num texto. Mas quando eu vejo um filme, pela minha experiência prévia como curador, cada vez mais eu quero fazer assim... qual o papel desse filme diante do mundo? Qual a relação desse filme em relação ao que está sendo feito hoje no Brasil? Então quando eu vi no Festival do Cine Jardim. Eu fui pro Cine Jardim convidado como crítico para cobrir o Festival, um festival em Belo Jardim, no interior de Pernambuco, organizado de forma incrível pelo Leo Tabosa. E esse filme foi selecionado lá, o Estrangeiro, porque é um filme do nordeste. Eu vi o filme ali e falei “Poxa, ninguém tá falando sobre esse filme. Esse filme desperta questões muito interessantes. Eu quero escrever sobre esse filme.” Aí está envolvido um trabalho de curador, percebe? Não é só o filme em si, a análise interna

da obra, mas como curador é essa conexão. Não é só o que o filme é, mas o que o filme pode. O que é esse filme dentro do campo de possíveis do cinema brasileiro? Eu acho que esse filme cria um atrito, ele cria um outro lugar, ele abre um outro espaço, que ninguém está vendo, dentro do cinema brasileiro hoje. É isso o que me interessa como crítico e vem como curador, entendeu? Esse livro? É um livro de críticas de cinema? Pego 50 textos, 50 críticas de cinema, mas é um livro de curadoria.

Uma pergunta final e que, de certa forma, sabemos talvez a resposta, que já respondestes várias vezes em nossa conversa: tu achas possível exercer apenas curadoria?

M. I.: Acho que sim. Se a pessoa não é crítica, se a pessoa puder ser um curador sem ser crítico, ser um realizador. Mas você diz em termos financeiros? Você diz em termos financeiros, se uma pessoa consegue se manter sendo exclusivamente curadora?

Se a gente olhar para o mercado, pro profissional. Olhar como um profissional, não que tenha uma renda. Mas sobreviver com essa profissão, tu achas que daria? Em algum momento exercer somente isso?

M. I.: Em termos ideais poderia ser. Mas hoje acho que a realidade do Brasil é difícil. Acho que talvez alguns poucos consigam. Agora a gente pode pensar assim também, a ideia do curador de cinema. Alguém pode vir a ser programador de uma sala de cinema comercial. Mas aí também não seria curador. Será que alguém que programa uma sala de cinema vira curador? Essa também é uma questão.

Pode ser um berço de alguma forma. Aqui até coloco curadoria de uma forma ampla. Mostras, ciclos. Claro que festivais de cinema dependem muito de que os festivais aconteçam e pra eles aconteçam são necessários os incentivos fiscais que auxiliam isso. Em algumas situações tem festivais que não conseguem acontecer sem isso, sem a Rouanet. E com isso afeta com que pessoas sejam empregadas, mesmo que temporariamente, colaborando para esse evento. Mas se abrimos para isso, de mostras, ciclos, será que daria?

M. I.: Assim, as perspectivas de hoje é que é pouco provável. É que o problema é que no Brasil é tudo uma descontinuidade muito grande. Os próprios centros culturais: CCB, Caixa, Correios, tinha uma época que isso estava crescendo, o Itaú e tal. Para curadores desses

espaços. O Sesc. E agora tem uma crise, fecha um, fecha outro. E isso tudo é instável. Abre-se essa possibilidade, como você falou. Tem os festivais, tem outras salas especiais. Mas o problema é que você não tem uma perspectiva, não tem uma política de cultura no Brasil a médio prazo, a longo prazo. A cultura no Brasil vive de muitas discontinuidades, discontinuidades o tempo inteiro. Então, não dá, de fato, para afirmar um horizonte.

Mas de qualquer forma, eu acho que a perspectiva hoje para um curador é melhor do que 10 anos atrás ou 20 anos atrás. Nesse sentido, eu acho que hoje se fala em curadoria, tem muito mais festivais de cinema e outros espaços. Mas nos últimos 2, 3 anos tanto por conta da pandemia quanto por conta das discontinuidades das políticas para a cultura, isso vem caindo muito. Tem essa indefinição. E uma outra questão é que também os espaços, os próprios espaços dos festivais de cinema e das salas de cinema, isso tudo vai ser reconfigurado por conta do streaming. Como é que o streaming afeta a curadoria? Os curadores estão virando os algoritmos nos streamings. Então essa ideia do streaming, tem uma quantidade enorme de títulos. E aí o assinante ou o espectador fica confuso. Quando, sei lá, você entra no Youtube, você pode ficar ali 24 horas por dia vendo vídeos ali.

A curadoria do algoritmo. Uma automatização da função, desumanização do curador.

M. I.: É isso é outra questão para a curadoria. O que é que essas plataformas e esses algoritmos, o que é que isso muda no trabalho do curador, da curadoria. Passa a envolver outras questões.

Não sei se temos aqui no Brasil uma institucionalização do curador. Nas artes tem muito disso, da institucionalização do curador a um museu, uma galeria. Ele tem ali o seu lugar e acaba abraçando o que a instituição pede. Aqui não sei se teria isso. Nem sei se digo em festivais.

M. I.: É que aqui as instituições são fracas. Elas não têm essa solidez. Às vezes uma instituição até convida um curador que tem um determinado nome e respeitabilidade para colocar uma identidade, uma cara àquele evento. Às vezes é até o contrário. O curador tem uma existência autônoma, faz a sua reputação e é chamado para um evento para agregar valor. Porque a gente está num estágio embrionário dessa institucionalização nos eventos.

Marcelo Miranda (19 de abril de 2022)

Como é a tua trajetória na crítica?

Marcelo Miranda: Eu fiz faculdade de jornalismo, me formei em incincho de 2004, porque teve greve, aquelas coisas. Mas costumo limitar em 2003, 2004 foi só um protocolo. Nunca entrei no jornalismo para fazer crítica. Na verdade, eu venho do interior de Minas numa era de transição de internet. A internet era uma coisa que estava começando, uns amigos tinham, eu não tinha e eu via na casa dos amigos. Então, eu não conhecia muito esse mundo de crítica. Conhecia lendo a revista SET, lendo algumas outras coisas que caíam na minha mão. Mas a internet era um mundo tecnológico demais. Foi na faculdade que eu passei a ter acesso a internet mesmo, nos computadores da faculdade. E aí é que eu vi que tinha gente escrevendo sobre cinema em sites. Naquela época você tinha E-Pipoca, Cinema em Cena que tá aí até hoje. Alguns espaços. Já existia a Contracampo, mas eu fui conhecê-la 1 ou 2 anos depois. Não, 1 ano depois! Demorou um pouco mais, porque não era “pop”, né... aí a gente demora mais a chegar, quando você não é do meio. Então, eu fui vendo gente que escrevia. E aí eu tive um pouco esse insight que hoje parece um pouco inocente, mas na época não era. Que era: “olha, tem gente que faz isso, não é só na revista SET! Tem gente que escreve sobre filmes em algum lugar.” E nos jornais. Mas jornal naquela época, estamos falando a 20 anos atrás. Ou seja, não é tanto tempo assim, mas a transição foi muito rápida. Jornal era uma coisa de outro planeta. É claro que eu lia a Folha, adorava ler O Globo, eu lia esses jornais todos. Sempre fui muito rato de jornal. Mas eram todos figuras lendárias ali: Inácio Araújo, Luiz Carlos Merten. Não existia a mínima chance de passar pela minha cabeça que eu pudesse trabalhar com aquele negócio. Mas a internet dava um pouco essa cara de tipo “olha, tem gente parecida comigo, da minha idade fazendo aqui”.

Então eu comecei escrevendo no site de um colega que ele era de outra área, ele era da área de informática. Ele estava testando uns mecanismos de busca e ele precisava de conteúdo. Aí ele falou: “Você gosta de cinema, eu sei fazer site, então vamos unir e eu vou testando o conteúdo que você produzir.” E aí a gente fez esse site durante uns poucos anos, fez até um sucessinho lá em Juiz de Fora, se chamava Cinefilia. Era eu e mais quatro amigos e esse outro. Posso dizer que foi o primeiro espaço com alguma vitrine que eu escrevi. Muito informal, muito amador. Mas fez umas parcerias, a gente chegou a ser indicado pelo Carlos Reichenbach

como site de cinema independente, na época aquela que ele prospectava conteúdo. A gente entrou um pouco naquele momento que é muito forte ali entre 2000 e 2008, 2007 de blogs de cinema de gente muito jovem. Gente ali na casa dos 20 anos, 18 a 25 anos. E dessa leva até hoje tem gente que tá na ativa aí, né. Que apareceu ali. O próprio Chico Fireman, o Aílton Monteiro, a Camila. Um monte de Abraccineiro brotou nesse período, todo mundo muito próximo. Mas até aí eu não tinha muita ambição profissional. Foi quando eu fui trabalhar num jornal em 2003, às vésperas de me informar, eu fui trabalhar na Editora Edmundo Internacional e tinha lá a editoria de cultura. E aí fui me inserindo lá, metendo meu nariz, oferecendo texto. Falando “Ó, gente eu tô trabalhando da baia de lá, mas se vocês precisarem de alguma coisa eu posso fazer, etc” E meses depois eles me puxaram para a editoria e passei a escrever em jornal impresso, essa coisa antiga. Se chamava Panorama e lá eu fiquei de 2004 a 2006. Quando eu vim pra Belo Horizonte. Então o começo foi um pouco esse, uma mistura de, não vou dizer que foi acidental, mas foi pouco previsto. Fui fazer jornalismo porque eu achava legal, não tinha essa, nem como jornalista cultura, essa ambição. Nem sabia que isso era possível. A minha ideia de jornalismo até aquele momento era o que eu lia nos livros e lendo nos jornais. Eu falava “Ah, um dia talvez dê pra trabalhar aqui escrevendo matéria da cidade.”. Eu cheguei a colaborar num jornalzinho da minha cidade e escrevia uns textinhos sobre bairro. Na minha cabeça muito pré-jornalismo, tinha o jornalão chique com investigação. Eu lia muito esses livros Morcegos Negros, Notícias do Planalto... e nunca eu ia chegar naquilo. E o jornalzinho da prestação de serviço, aquela coisa toda. Então foi bem assim. Não sei se é exatamente o que você perguntou, mas posso desenvolver mais.

Não, eu acho que é exatamente isso. Eu queria saber um pouco de como a crítica surge na tua vida profissional. E é interessante quando tu traz isso que não é uma coisa que estava ali, um objetivo. Mas queria de entender uma coisa, depois ali de 2006 tu acaba de trabalhar ali no Panorama e aí, pelo que tu passa de 2004 a 2006, tu estava em paralelo escrevendo crítica de cinema na internet?

M. M.: Também, e no jornal. Eu comecei a escrever em papel no Panorama mesmo. Se eu não estiver enganado, a minha primeira crítica que foi apresentada como um texto crítico, que seja opinativo, analítico foi (tenho que confirmar), pode ser do Acquaria. Talvez eu tenha impresso esse texto, ele não existe virtual sob nenhuma hipótese. Eu escrevi sobre uma ficção científica brasileira! Há de se respeitar! Preciso achá-lo.

De 2006 em diante, a internet é uma constante na tua trajetória. A gente sabe escrevendo em sites, em blogues. Mas bom, tu continua escrevendo até hoje, não teve nenhuma pausa. Mas queria entender uma coisa. Falamos da internet e muitos tratam muito de uma crise da crítica.. E gostaria de ouvir de ti se a gente consegue possivelmente enxergar essa eventual crise. Tu falas do impresso, imagino que hoje é uma grande dificuldade escrever crítica de cinema no impresso. Mas queria entender isso, tu vem da internet, vai para o impresso. É possível enxergar essa crise da crítica de cinema ou é o movimento das coisas?

M. M.: Eu costumo dizer muito quando me perguntam isso, eu sou de uma geração...Não sei quantos anos você tem...

32.

M. M.: Eu tenho 40 anos. São 8 anos, faz diferença no que eu vou falar. Essa geração que eu acho que é de 35 a 45 hoje, mais ou menos, ela passou por uma transição que ainda está em curso, mas que veio avassaladora nesse período de 2003 a 2015 mais ou menos, sabe? Mas eu diria com um foco maior entre 2005 e 2010, 2012. É uma transição que tem como símbolo, eu acho, até a minha entrada na faculdade. Eu entrei em 2000. E a minha turma foi a primeira do curso que fiz em Juiz de Fora, na federal, com sala de computador. A turma imediatamente anterior, de 1999, ainda era sala de máquina de escrever. Nós inauguramos a sala de computador. E eu acho que isso é simbólico, porque é dali que as coisas começam a mudar. Porque aí os computadores vêm com a internet, a internet vem com a pesquisa, vem com todo o resto. Então, a gente viveu isso intensamente e no meu caso, pela trajetória profissional que fiz, ela sempre foi muito misturada entre o jornal tradicional, impresso de banca, diário, que eu trabalhei muitos anos. Trabalhei no Panorama de 2003 a 2006 e no Tempo de 2006 a 2012, que é exatamente o período que estou falando. Então eu estive em redações de jornais de 2003 a 2012. E nunca fiz só isso, eu sempre estive em paralelo na internet. Então teve o site na faculdade, depois comecei a colaborar naquele site Digestivo Cultural, que tá no ar até hoje. Foi o primeiro site com alguma visibilidade que não dependia de mim, já uma plataforma bastante reconhecida na internet ali nos primórdios, eu escrevi sobre cinema lá por um bom tempo. Então, né... eu fui cavando. Tinha meu trabalho diário, mas também publicava textos em alguns lugares, internet afora. Tinha o meu blogue que eu escrevia bem a vontade. Depois

veio Filmes Polvo. Foi tudo muito paralelo, nunca abandonei um em prol do outro e vice-versa. Só que eu recebia meu salário pelo jornal. E aí isso, em certa medida, me fez acompanhar bem as mudanças. Pelo menos, mentalmente falando. Nunca fui pego de surpresa como pessoas um pouco mais velhas do que eu foram pegas de surpresa, porque elas não fizeram essa transição. E nem também como as pessoas bem mais jovens que nem viram isso acontecer. Elas já entram no mercado pela internet.

Outro dia eu dei uma entrevista pra um grupo de estudantes, de 12 estudantes, todos na faixa dos 20 anos. E um deles disse que produzia conteúdo no Youtube antes de entrar na faculdade, ele faz cinema. Ele disse que o maior medo dele era ser ridicularizado nas redes. E aí eu achei sintomático, porque eu não tenho esse medo, eu não nasci nas redes. Talvez quem nasceu nas redes sociais, vídeo, Instagram, sei lá... tenha um pouco desse temor de ser ridicularizado, sofrer bullying, cancelado, etc. Eu tenho uma naturalidade muito ok em falar em redes, porque é uma coisa que foi agregando ao meu trabalho ao longo do tempo e eu lido ali com o devido cuidado que eu tenho escrevendo também. Não é uma grande coisa. Então, nesse sentido eu acho que se por um lado foi fácil de ir entendendo esse meio, por outro, e aí acho que entra na pergunta que você fez, eu vi a crise acontecer na minha cara. Eu vi muitas demissões na minha frente, fui demitido numa dessas e noutra eu me demiti. Mas eu vi muitas demissões em massa, vi muita gente saindo de jornais sem aviso prévio, eu vi muito espaço cultura de crítica acabando ou sendo diminuído ou sendo idiotizado, sabe? E eu sofri também muito como profissional com portas fechando, de levar ideias que eu achava interessantes e elas serem barradas “porque não teria gente interessada”. Quem não estava interessado era o veículo, não eram os leitores. Então eu vi isso acontecer e só se intensificou nos últimos cinco anos, talvez sete. Ou seja, fechamento total de espaços de reflexão, de crítica nos grandes veículos. E uma proliferação e uma invasão mesmo dos que eu chamo de os “produtores de conteúdo”. Não é que eu chamo, mas é que existe uma grande diferença entre o chamado produtor de conteúdo e o profissional de crítica e jornalismo. E a internet permitiu, e isso é muito bom por um lado e bastante nocivo por outro, que os produtores de conteúdo ganhassem um espaço que era até então dedicado à reflexão, à crítica com mais apuro. O resultado disso é esse sucateamento muito grande da presença crítica nos meios de comunicação e uma, realmente uma aparição muito forte e devastadora assim de figuras ligadas à produção de conteúdo que não vem de um aprendizado crítico, mas sim de uma

visibilidade virtual. Por motivos vários: porque é bonito e carismático, porque tem milhões seguidores. Mas raramente ele vem de uma preparação, de um estudo e de uma caminhada profissional atuante, de intervenção no debate cultural que leva ele a fazer aquele conteúdo. Normalmente é por outras vias. Essa democratização é muito boa no sentido de uma certa liberdade da produção, mas ela é bastante nociva, porque ela é falsa, ela não é tão democrática assim. E junto com ela vem um sucateamento da reflexão, do pensamento e do cuidado e do apuro. Então eu acho que a crise está plenamente estabelecida, a gente está no meio dela. Eu não faço ideia quando ela vai acabar, se vai acabar. Também não tem prognósticos do tipo “o jornal vai acabar?” Acabar não vai, mas como a gente conhecia a 10 ou 20 anos atrás vai acabar. E a crítica também vai mudar. Não é à toa que muitos críticos, inclusive da velha guarda, aderiram a esses modos de produção, criando blogues, criando canais na internet, no Youtube ou Instagram. Porque eles fazem isso ou eles vão ficar absolutamente irrelevantes. E eu, particularmente falando, me sinto muito nesse limbo. Eu não sei muito operar nesses novos modos de produção. Eu não tenho dificuldade com câmeras e vídeos. Mas eu não sei operar no meio. Não adianta eu falar bem no vídeo. A gente sabe que precisa ter outros talentos que envolve engajamento, patrocínio de post, palavras-chave, coisas... algoritmos! Que eu não domino e não tenho interesse em dominar. E ao mesmo tempo eu sei que alguma adaptação de produção é necessária. Então, eu acho que muitos profissionais dessa faixa-etária ficam nesse limbo, profissionais que dependem desse meio. Há outros que continuam produzindo suas críticas, mas vivem de outra coisa. A gente na ABRACCINE mesmo tem médicos, têm advogados, tem professores, produtores de outras coisas e fazem a crítica como atividade paralela. Mas se amanhã decretarem, baixar aqui o AI-8 eles não vão morrer de fome. Mas há os que vivem disso, dependem disso e esses, que eu me enquadro em certa medida, estão diante de uma crise estabelecida de modos produção.

Queria voltar em uma coisinha, a gente vê profissionais que tem uma carreira estabelecida em alguma área e isso também me lembra um pouco da tua trajetória. Tu escrevias para um jornal impresso, onde tu tinhas um salário e tinha uma certa estabilidade e tinha em paralelo a internet, que pode ser uma terra de ninguém, mas pode ser também o lugar em que as pessoas acabam faturando e que tem muito a ver com os algoritmos e como se monetiza. Mas não é uma estabilidade profissional e de emprego e acho que vai entrando

em um outro lado... como fica esse crítico? Como ele se mantém? A crítica parece ser difícil de se manter como uma profissão. Ela é mais uma ocupação.

M. M.: Bom, nessa questão tem milhares de coisas que eu penso a respeito dessa produção de conteúdo feita para as redes. Para começar essa ideia, essa ideia não... esse fato de que a produção para essas plataformas. E aí eu falo de Youtube, Instagram, Twitter, Tiktok, Twitch, enfim... você é mão de obra pra big techs. Mesmo que você monetize, tire um dinheiro... na prática o seu conteúdo pertence a essas plataformas. Isso é um fato dado. Quem não enxerga isso é porque ainda não sacou a verdade. Você não tem nenhum controle sobre aquilo e você está produzindo um conteúdo, muitas vezes um conteúdo rico e interessante e de graça para essas plataformas. Elas estão usando o seu trabalho, o tempo que você se dedica àquilo para ter um conteúdo legal que eles vão utilizar para vender produto para alguém. Isso é um dado que me angustia muito. Até que ponto colegas nossos nessa ânsia e necessidade em estarem presentes nos novos meios estão sucateando a sua própria mão de obra? Falo muito isso mais no sentido panorâmico e analítico. Não estou julgando e, na verdade, eu não tenho nenhuma restrição ou resistência a produtores de conteúdo ou críticos que fazem coisas na internet. Existe alguns hates aí, mas eu não tenho isso. Todos em alguma medida, tem que encontrar o seu espaço. O que eu sempre faço é olhar para isso e pensar: o que isso significa como fenômeno profissional, estético e analítico? O que isso quer dizer? Porque que uns críticos que em tese não precisariam disso, de repente precisam. O que está acontecendo? O que isso quer dizer? E quem está ganhando com isso? Onde é que está o dinheiro? Sabe, uma coisa que me inquieta muito também é a economia, a economia da nossa profissão, da nossa área. E aí eu incluo o jornalismo cultural, não só a crítica. Pra onde está indo o dinheiro? Porque o dinheiro está em algum lugar e a gente sabe que não está na mão de vários dos colegas nossos. Então alguém ganha com isso, alguém ganha com um vídeo que tá fazendo 1 milhão de curtidas em algum lugar. A gente está num momento muito delicado em que a gente não domina as ferramentas.

Mal ou bem, quando você trabalha para um veículo e você é funcionário, como eu fui muitos anos, você também não é dono daquele conteúdo, em tese, e você está produzindo pra alguém. Mas existe ali um nível de controle e de uma certa visibilidade das coisas que você não tem nos mundos das big techs. Você não conhece as regras desse mundo virtual, você não sabe o que eles podem fazer amanhã. Ninguém vai te demitir, mas também ninguém vai

te remunerar. E aí entra uma coisa nova nesse cenário que é as marcas. De repente, figuras da internet que estão chamando a atenção, começam a receber patrocínio de marcas privadas. Não são mais as big techs que estão ganhando, as marcas também estão ganhando alguma coisa com aquela pessoa. Então você tem aí uma vampirização da figura individualizada de produtor de conteúdo. Então, de novo, o que isso significa? Eu não necessariamente tenho a resposta, estou navegando em águas estranhas aqui. Mas isso tudo, pra mim, afeta o trabalho crítico. Afeta nem que seja pra miná-lo, pra desaparecer com ele. Porque a crítica atrapalha com tudo isso. A Pauline Kael falava muito disso, tudo que não for legitimamente pensado como uma intervenção, crítica... é marketing, é publicidade. E o que a gente vê é isso, uma multidão de marketeiros trabalhando de graça para as bigtechs sendo patrocinados por marcas. Criticamente falando, isso é nulo. Não há por onde você encontrar ali uma espontaneidade crítica que é necessária ao próprio exercício. Então não é só a questão de fulano ou beltrano fica fazendo vídeo no Youtube, isso não é crítica. Não acho que seja isso. Na ABRACCINE, pra gente ficar no nosso território, existem discussões internas (hoje até que está menos), mas eu fundei lá e sempre houve discussões sobre “Pessoa que só fala de cinema no Youtube, é crítico ou não é crítico?”. Como se a questão fosse a plataforma. Como se fosse assim, se ela fala no Youtube ela é ou não é. E não é a plataforma. Porque uma pessoa pode escrever num post, sem falar no vídeo e esses problemas continuam. Então eu acho que a questão é o que está no entorno. E em que medida você tem o produtor de conteúdo como uma espécie de protagonista de um grande merchandising em forma de vídeos legais e divertidos e etc. Mas que estão movimentando ali uma cadeia de economia que não tem nada, nada a ver com crítica.

Falamos muito de crise, de pessoas que migram para produção de conteúdo, até no Youtube para ver se monetiza. É claro que temos aqui problemas de remuneração, como melhor remunerar e como remunerar. Existem visões muito difíceis e que nós mesmos perpetuamos numa precarização. Falamos da crise, em meio a essa loucura de escrever para jornais e internet, e aí que eu gostaria de entender o que te leva pra curadoria em meio a isso.

M. M.: O que me leva pra curadoria são convites. Especificamente acho que em 2004, eu estava em Juiz de Fora ainda. Eu fui chamado para um festival, o Primeiro Plano, que quem organiza é o grupo Luzes da Cidade. O Primeiro Plano até hoje está lá e ele só exhibe filmes de

estreadores brasileiros e estrangeiros. Por isso tem esse nome Primeiro Plano. Aí eu trabalhava no Panorama e conhecia a comunidade ali de diretores e pessoal de cinema de Juiz de Fora. O Aleques Eiterer, que é o coordenador do festival, me convidou para fazer a seleção de curtas. E aí eu falei “Pô, legal! Como é que é?” E ele falou: “Você vai ver trocentos curtas e vai escolher aí alguns adequados pro Festival e pronto!” e falei: “Tá bom!”. Eu era novo, recém saído da faculdade, fiz e adorei. Só vou voltar a fazer trabalho de seleção e curadoria aqui em Belo Horizonte em 2007. Quando eu estava há um ano no Jornal O Tempo, o então coordenador do Festival de Curtas de Belo Horizonte que na época era o Daniel Queiroz, hoje ele é responsável pela Embaúba, distribuidora de filmes brasileiros e pelo Embaúba Play, que é o serviço de streaming de filmes brasileiros. Ele me chamou e falou “Olha só eu gosto do seu trabalho, gosto da sua visão de cinema e acho que você poderia agregar muito à comissão de seleção do festival.” Era uma comissão grande, de seis pessoas. E a mesma coisa, aquela época era dvds e recebia pilhas e pilhas e pilhas de dvds em casa. Caixas e caixas. E ia ver os filmes, né. Era coisa de 500 filmes em muito pouco tempo. Fiz e voltei a fazer várias vezes. Acho que seguidos...fiz uns 5 anos.

Sempre remunerado também?

M. M.: Isso. Estou falando tudo isso remunerado. Em paralelo trabalhando no jornal, então me dividia ali e tal. E ainda escrevendo meus textinhos ali na época já estava na Filmes Polvo e fui colaborar na Cinética. E aí eu acho que uma coisa leva a outra. Em 2010 me chamaram para fazer a seleção do Festival de Brasília. E foi um ano de virada. Foi um ano que Brasília exibiu O Céu Sobre os Ombros, Os Residentes, Transeunte. E vinha de um período bem complicado, Brasília estava uma dúvida. E essa comissão que fiz parte foi eu, Jefferson De, Bruno Safadi e Andréia... esqueci o nome dela, era uma produtora de Brasília. A gente ousou na seleção ali. Muito apoiados pelo então coordenador do Festival, Fernando Adolfo, hoje aposentado. A gente bancou uma seleção completamente fora do que vinha sendo até então, um período ali estranho. E causou na imprensa. A gente, na época, foi elogiado e apanhou do mesmo jeito. E foi um momento muito interessante, porque ali eu vi que no Festival de Curtas isso existia, mas no Festival de Brasília eu senti que a escolha que você faz numa seleção de filmes para qualquer evento elas impactam muito. Hoje é óbvio, isso. mas na época... Elas impactam muito no imaginário posterior à visão daqueles filmes. Tiradentes nessa época já era um festival muito veiculado ao cinema independente brasileiro com a entrada do Cléber

Eduardo em 2007 e já tinham 3 anos de mostra Aurora, por exemplo. Então, na época, uma das coisas que parte da mídia falava era que Brasília tinha feito uma “Tiradentização”. Que os filmes pareciam com os filmes que passavam em Tiradentes. De repente você vê isso que todo um imaginário é movido por escolhas que você ajudou a fazer, quando você trabalha em equipe. E aquilo me estimulou muito, eu falei “Poxa, quero continuar a fazer isso. Gostei, é legal”. Te coloca numa situação de limite, mas é desafiador e é bom assim. Então eu comecei a me disponibilizar a isso e foram aparecendo. A minha maneira de trabalhar, de me aproximar dos trabalhos talvez não seja a mais esperta do mundo. Eu tenho colegas que são um pouco mais malandros nesse sentido e às vezes isso é bom e às vezes isso é péssimo. Mas eu não me ofereço assim, não chego para um coordenador de festival, bato no ombro e falo “Me chama aí pra fazer seleção.” Como já vi colegas fazendo. Em geral, isso me parece pouco eficaz. Então, na verdade, as coisas foram acontecendo. Me colocava disponível e elas aconteciam. Quando eu saí do jornal O Tempo, em 2012, isso aumentou. Porque eu me coloquei mais, eu falei “Ó, eu saí do jornal”. Muita gente me vinculava ao jornal. E quando te vinculam a um emprego, eles acham que você não quer fazer mais nada. Então, quando eu saí, eu espalhei para todo mundo. “Ó, saí. Tô no mundo!” Eu até tinha um trabalho aqui remunerado, mas não era de cinema e ele me permitia flexibilizar os horários. Era uma parada de literatura. Então, me ajudava muito a ter uma garantia. E eu fazia mestrado também. Consigo me garantir aqui enquanto faço as outras coisas que me interessam de verdade, que é a crítica e a curadoria. Então foi um período em que eu trabalhei muito fazendo essas coisas todas. Eu escrevia muito, fazia muita seleção de filmes em vários festivais e ainda tinha o emprego e o mestrado. E aí isso foi acontecendo. Fui fazer a seleção do Festival de Curtas de São Paulo, Festival de Vitória da Conquista. Às vezes me chamavam para fazer júris em alguns festivais. Fiz vários anos aqui de BH, depois parei e me chamaram de novo. Fui e voltei. Então as coisas foram acontecendo um pouco sem eu ver. E aí no Cine BH, aqui que é ligado ao Universo, produtora da Mostra de Tiradentes, comecei a fazer também em 2017, 2016, não lembro agora. Também fui convidado e faço até hoje junto com o Francis Vogner. Esse ano vai ter umas mudanças nas configurações que eu não posso falar, mas basicamente é isso.

Por muito tempo eu não me apresentava como programador e curador. Eu achava que era uma atividade que eu exercia um pouco secundária. Até hoje me surpreendo quando me chamam para falar disso igual você assim. Porque até hoje eu tenho um pouco a impressão

que eu não ocupo muito esse espaço. Mas aí eu passei a assinar nos mini-currículos. Primeiro, pra em alguma medida chamar trabalho. E outra porque eu estou fazendo isso. Mas eu demorei muito a me ver nesse lugar e ainda me estranho quando olho e me coloco nesse lugar. Mas eu sempre gostei e gostaria de fazer mais, pra falar bem a verdade. A pandemia afetou muito isso. Alguns festivais deixaram de acontecer e outros mudaram sua configuração. Eu gostaria de até fazer isso com mais frequência.

Essa edição de Brasília foi bem emblemática. Foi uma edição tão emblemática que teve algo de ação, o quanto aquela curadoria foi tão intensa e importante que os filmes não ficaram somente no festival. O Transeunte inclusive acho que em 2011 foi para Mostra Paralela de Gramado. É isso, como essa curadoria não morre ali, ela vai vivendo em outros lugares, ela ainda tem uma influência.

M. M.: E tem uma coisa muito doida nessa função, a curadoria que a gente fez para Brasília podia ter sido uma outra completamente diferente. Porque a gente trabalhava com filmes inscritos. Só que calhou de haver ali quatro pessoas com visões, não vou dizer parecidas, porque a gente discutia... discutia humanamente, discutia muito. Mas eram visões que foram se encontrando diante um catálogo de filmes que se fosse outro grupo ou se houvesse outra pessoa, algum outro tipo de pessoa, seria completamente diferente. E talvez, eu falando pelo que a gente tinha em mãos, bem mais caída e talvez não reverberasse tanto. Mas poderia acontecer de um grupo cair e falar “esses filmes são mais legais que esses, etc”. A gente montou muito consicentes do que estava fazendo. Poxa, era o ano que tinha Vigias, do Marcelo Lordello, que não é um filme que ficou. Mas é um filme que representava um novo cinema de Pernambuco que estava aparecendo, que era esses documentários de bairro. Que iam para os bairros das casas ricas, que iam observar como vivia a classe média-alta no Recife. E que depois bombou com o Gabriel Mascaro. Então a gente detectou uma coisa nova. Era um festival que o Alegria, do Felipe Bragança e Marina Melliande, que passou Cannes. Que era o filme mais “ficçãozona” que tinha ali. Então você tinha retratos de um certo cinema brasileiro que estava aparecendo muito forte. O Céu Sobre os Ombros é um filme de virada nessa relação real-ficção e que vai dar nos filmes do André Novais, por exemplo. É isso, você tem que ter uma intuição e você também tem que contar com colegas que tenham visões similares, ainda que não iguais, para que aquela intuição seja compartilhada. Porque se você

for muito inflexível, muito fechado, muito careta, muito conservador... aquela curadoria não vai fazer diferença nenhuma, coloca lá os filmes “mais bombadinhos” e está tudo certo.

Essa curadoria que estamos falando, vamos pegar esse “case” de sucesso. Vocês, quando estavam ali reunidos, conversando e assistindo todos esses filmes, exista algum tema para costurar esses filmes, algo que vocês procuravam ou esses são filmes muito bons e é isso? Existia algum critério, algum caminho?

M. M.: Não havia nada de encaminhamento temático. Nada, nada, nada. Deixar isso bem claro. Não havia nenhuma vontade. Não sei se você sabe ou lembra. Mas na época a seleção era feita em Brasília. Eles levavam os curadores em Brasília, botavam num hotel e você ficava lá quatro dias vendo filmes, juntos, se reuniam numa sala de vídeo todos os curadores e viam o dia inteiro. De 8 ao meio-dia, parava para almoçar, voltava uma e meia e ficava até às seis. Tinha uma coisa que tinha que ser película, então tinha muito filme, mas não era como é hoje. Eu não lembro quantos a gente viu, mas deve ter sido uns 80 longas. Hoje é pouco, pega uma seleção de Tiradentes... Não, não a gente deve ter visto uns 60. Eles recebem lá mais de 150, 200 longas.

Não sei em Tiradentes, mas não sei se tu notas quando está envolvido. Uma coisa é o que se recebe de inscrição e outra coisa é o que se prospecta por fora.

M. M.: Em Brasília não podia. Era o que estava inscrito, vendo lá, quatro dias internado. Tinha que sair de lá com a programação pronta de longas. Então você vive muito intensamente, vê os filmes com os colegas, comenta, discute. Alguns filmes vão chegando ali nos seus 50 minutos e olha cada um para o outro e “Olha isso aqui não vai rolar” e aí já passa pra frente. Não tem cinismo. “Isso aqui não vai rolar, não tem nada que vai salvar esse filme aqui. É unânime? É unânime. Vai pra frente.” Então o que começou a acontecer foi um fenômeno muito interessante. A gente ia vendo um por um e os que chamavam a atenção de qualquer um de nós por qualquer motivo, a gente reservada. “Ah, chamou a atenção do Jefferson. Por quê? Por isso, por isso e por isso. Reserva!” Os que não chamavam a atenção de ninguém, joga fora, não vai rolar.

E aí, quando a gente foi olhar a lista que tinha ficado na reserva, os filmes que estavam lá eram esses filmes que tinham uma coisa nova para aquele momento. Que a gente não estava vendo

no cinema brasileiro que chegava na sala e até alguns festivais. Que estava muito próximo de Tiradentes, mas nem tanto. Apesar da mídia ter forçado isso. E ao mesmo tempo eram filmes que instigavam todos nós, um pouco mais um, um pouco menos o outro. Chegou a ter uma configuração de outros filmes.

Não sei se você vai lembrar, mas a seleção final não foi a que foi pra lá. Tinha o Mar de Mário. E a gente não entrou com Os Residentes. Tinha um membro no grupo que não curtia Os Residentes em nada. E aí foi difícil convencer, e aí o Mar de Mário entrou. Só que aí o Mar de Mário foi exibido na Mostra de São Paulo e Brasília exigia ineditismo e Os Residentes subiu. Pra mim foi a melhor coisa que poderia ter acontecido naquele momento. Então assim, aconteceu. Quando a gente olhou a seleção a gente chegou a rever trechos de alguns dos filmes. Sobrou até esse tempo. A gente chegou a bolar até uma ordem dos filmes e falar: “Não, essa seleção tá foda”. Eu lembro até hoje, acho que foi o Bruno que disse... “Mas nós vamos apanhar!” E eu falei “Tudo bem, vamos lá.” “Porque isso aqui é diferente de tudo que os festivais estão exibindo.” Aí a gente olhou um pro o outro e falo “É isso que a gente quer.” Um festival, uma seleção que não pareça com nada e traga coisas novas. Então foi isso, não foi uma busca por algo específico. Foi uma busca por um cinema brasileiro que pareceu muito novo naquele momento. Não era perfeito, não eram filmes sem problemas. Mas eram filmes que tinham gestos. Que eu acho que isso é que é a diferença de uma curadoria crítica. É filme que tem gesto. Ele pode ser um filme comercial ou um filme feito na garagem. Mas se ele tiver um gesto de intervenção em alguma coisa, você pensa nele em algo que te chama atenção.

Sempre lembro do José Carlos Avellar, porque ele era alguém que colocava até filme ruim em Gramado. Mas acho que existia uma história ali, ele não estava botando os filmes de maneira tão isolada. E fiquei pensando no processo que foi de montagem dessa curadoria, assim como outras que tu acabas fazendo, em que tu não tem um objetivo inicial, mas esse objetivo se constrói num momento em tu começa a ver os filmes e temas surgem. Tu falou antes “A gente assitia filmes que falavam de ficção e realidade” Essa mescla, O céu sobre os ombros, o Vigia. De alguma forma esses filmes se costuraram naturalmente, mas nem tanto. Vocês estavam ali ligando esses filmes.

M. M.: É, tem outra coisa que afeta muito o trabalho de seleção de filme pra festival que é pra qual festival você tá fazendo a seleção. Então, é claro que quando você tá fazendo a

seleção pro Festival de Brasília que tem um histórico, você olha pro retrato que você está tentando montar de maneiras diferentes do que se eu estivesse fazendo seleção pra Gramado ou para Cine PE, na época quando era bom. Ou como sempre fiz quando fiz a seleção do Festival de Vitória da Conquista, que é um festival mais popular e que o público é literalmente o povão da cidade. Não é um festival de universitário. Até tem, mas não é um festival de universitário, de críticos, de jornalista. É um festival de uma cidade que só recebe cinema blockbuster o ano todo e uma vez por ano ela para duas semanas para ver cinema brasileiro. Porque cinema brasileiro não estreia lá, apesar de ser a terra do Glauber.

Então, como é que eu montava a mostra de Conquista? Montava, porque ela está parada por causa da pandemia). Com uma mescla de filmes que, sabe, esse público vai estranhar muito com filmes que eles vão codificar muito rápido. Sem apelar também, mas encontrando um equilíbrio. A pessoa que for ver um filme mais pop, mais “engajante”, ela vai se animar em ver o próximo. E o próximo é uma pancada, sabe? E é interessante, porque sempre funcionou muito lá. Volta e meia o coordenador chegava pra mim e falava “Marcelo, mas esse filme aqui, não sei o quê... Esse pessoal aqui é muito conservador.” E eu falei: “Uai, um filme é um filme. Paciência. A porta tá aberta, ele levanta e vai embora.” Porque é isso, assim, é uma tentativa de fazer uns contrabandos. Mas esse é o perfil de lá. Então, você tem que olhar cidade, evento, o público que vai, o tipo de perfil que você quer em alguma medida atrair. Não necessariamente agradar, mas atrair. E assim vai. E outros que é um festival, se você vai fazer seleção para Brasília, Tiradentes, Cine BH, você pensa no perfil. Então eu acho que isso também é do trabalho. Ser programador ou curador, não é escolher os filmes que eu gosto mais ou que o público vai gostar mais. Porque você não conhece o público. Mas sim pensar numa série de fatores que vão influir na maneira como você olha para os filmes e na decisão de filmes que entram e filmes que saem. E filmes que você quer chamar pra compor, em caso de festivais que permitam isso. E filmes que você não quer nem olhar, sabe? Olhar que eu digo, você conhece o filme e fala “Não, esse aqui não vai rolar aqui.” É um jogo de forças que é afetado por várias frentes e demanda muito desgaste emocional. Não é um trabalho fácil, nem de poder.

Anos atrás surgiu uma modinha entre alguns, no meio audiovisual, que curadoria seria um lugar de poder. Isso tá distante da verdade.

Nas artes visuais acho que até sim, mas no cinema...

M. M.: Primeiro que ninguém fica rico fazendo seleção de filme. E segundo, que não há um poderio por trás disso. A coisa é muito mais nuançada.

Já que tu tocas nesse assunto, eu te vejo muito envolvido na curadoria e não somente em um festival no ano. És uma das pessoas que me faz pensar se é possível viver de curadoria em cinema no Brasil. Queria entender um pouco disso, então. O trabalho que fazes tem uma certa regularidade, apesar de tu fazer paralelamente a outras coisas. Mas tem essa pequena regularidade que tu consegues estar em vários festivais ao longo do ano. É possível ver uma profissionalização da curadoria? Esse crítico-curador pode estar envolvido de uma maneira mais regular? Esse abraço do crítico ao campo curatorial se dá talvez por aí, uma eventual remuneração que auxilia nessa eventual crise?

M. M.: Eu acho que o Brasil é muito, muito capenga com isso. Só não vou dizer que não tem, porque eu posso cair em erro. Mas eu acho que não tem, no Brasil, que tenha um profissional que seja contratado por uma produtora de um festival e a função dele seja prospectar filmes ao longo do ano. Recebendo salário todo mês. Não vou nem falar em direitos trabalhistas, porque isso virou lenda. Mas recebendo um salário em função daquele evento. Aí ele vai, ele fica atrás, ele viaja, ele negocia. Um trabalho realmente de curadoria constante em prol de um festival, de um espaço. Não acho que haja esse profissional no Brasil. Se houver, eu acho difícil que ele viva somente disso.

Isso não é tão incomum fora, em outros países. Você tem figuras que “Ah, o que você faz?” “Eu sou programador do festival tal.” Significa que ele passa o ano se dedicando a organizar a programação daquele festival. Ele pode até fazer outras coisas, mas ele recebe ali todo mês um salarinho. Ele vai viaja pra festival tal, conversa com exibidor, distribuidor, com curador, colega, cineasta. Ele tem toda uma relação profissional de trabalho em relação àquele evento.

Ele está mais institucionalizado. Não é o caso do Brasil, é um trabalho independente.

M. M.: No Brasil você é um prestador de serviços. Eu sou um prestador de serviço, eu não tenho vínculo com nenhum. Mesmo as mostras que eu faço todo ano, que nem são muitas, elas não me garantem o ano seguinte. Eu não tenho nenhuma garantia até receber o

chamado. E, às vezes, esse chamado vem dois meses antes. Eu não tenho vínculo. Eu não posso dizer que sou curador da mostra X. Não, neste ano fiz, ano passado também. Talvez eu faça ano que vêm. Mas eu não tenho um documento que me institucionalize, me oficialize e me garanta direitos mínimos de trabalho. Não tem isso. E acho que talvez essa seja uma grande lacuna no Brasil que eu sinceramente não vejo perspectivas disso melhorar. Ainda mais agora. Não há uma regulamentação nem uma regularização e nem uma institucionalização do trabalho de curadoria no Brasil. A consequência disso? É muito difícil você se garantir como curador profissionalmente. Porque você não sabe se você vai estar envolvido no outro ano. Você não sabe se vai ter uma pandemia que vai acabar com aquele festival, por exemplo. É que tem colegas que vivem de programação, que até tem ali algumas “Ah, pô agora você trabalha aqui. Ano que vem vamos continuar fazendo e tal.” Mas é tudo no oral, sabe? Não é documentado. Então, você tem figuras que fazem curadoria o ano todo, pra vários eventos...

É curioso, porque houve alguns casos que viveram e vivem desse trabalho, inclusive internacionalmente. Um deles ganhou uma péssima notoriedade no ano passado. O Gustavo Beck. Que a gente nem precisa falar sobre isso. Mas ele era uma figura que tinha esse raro cargo de ser contratado por alguns festivais para prospectar filmes. Infelizmente, é a figura que é, fez o que fez. Em alguma medida eu acho que também prejudica toda uma cadeia de trabalho, de outras pessoas. Porque aí sim, coloca a figura do curador num lugar muito ruim que se utiliza da sua profissão, aí sim, como forma de poder. Ou seja, é um mau profissional. Não tem a ver com a profissão, tem a ver com o profissional. Não acho que a curadoria seja um lugar de poder. Eu acho que o profissional que estragou um pouco aquilo que ele devia fazer direito. Quando a gente tem um exemplo, esse é o exemplo.

Ele não dependia do Brasil, ele vivia até de outros festivais internacionais. Mas talvez seja o mais próximo que a gente teve de poder, até a coisa explodir, a gente dizer “Ah, então. Existem um ou dois profissionais no Brasil que fazem isso, viajam...” Mas agora nem isso a gente pode fazer, porque o profissional estragou tudo. Entende? Mas é isso, infelizmente não tem. Adoraria ser essa figura ou ter colegas que sejam isso. Mas o que vejo hoje, são colegas que estão em crise com isso. Alguns cansados de fazer programação, porque por más condições de trabalho, más condições de pagamento. Vou te dar uma pista... é só começar a olhar os festivais e ver como os nomes estão mudando. É, geralmente, é porque houve algum desentendimento ali de condição de trabalho. Então esses arranjos, no Brasil, são muito,

muito confusos e geralmente ruins pro curador. Eu não tenho muita pena dos festivais. No sentido de eles realmente tem algum poderio ali. Poderio ali de definição de nomes, dinheiro, mesmo com as suas dificuldades. Mas no final da cadeia é o profissional programador que acaba se estrepando quando a corda aperta.

Mas vamos olhar para o crítico-curador ali, que traz uma bagagem ali. Não é só um ferramental de em termos de poder olhar e analisar aqueles filmes. Existe algum certo poder do crítico ali num sentido de conexões, talvez. De ser o eterno gatekeeper. Essas conexões também que se fazem nos festivais como crítico. Como enxergar esse crítico ali, qual a função dele ali como curador?

M. M.: Acho que acima de tudo o trabalho de curadoria é um trabalho de crítica. Costumo ter isso muito claro pra mim de que qualquer intervenção no cenário e no debate cultural é trabalho crítico. Então selecionar filmes para um festival, pensar neles em conexão é fazer crítica. Não é desvinculado. Nesse sentido, não acho necessariamente que sendo crítico ajuda a curadoria. Fazer curadoria já é fazer crítica. Mesmo quem não faça crítica fora da curadoria. Agora o que vai acontecer é que quem vem de uma trajetória, de um trabalho de crítica fora da curadoria, tende a fazer até olhares, relações que outros profissionais não tem. Assim como outros profissionais também vão trazer outras coisas. Não estou hierarquizando, estou diferenciando.

Por exemplo, quando eu fiz a seleção de Brasília, já que a gente estava falando muito dela, eu tinha comigo dois cineastas e uma produtora. Nenhum deles era crítico de formação, de profissão. Era diretor e roteirista, no caso do Bruno ainda diretor de novela (na época era diretor de telenovelas na Globo) e assistente do Júlio Bressane. Quer dizer, eu não podia estar melhor acompanhado. E o Jefferson De, que era um cineasta engajado, de filmes que mobilizaram toda uma questão do negro no Brasil. Ele vinha com essa carga do debate cultural muito forte. E a Andréia Glória, que era uma produtora audiovisual, ou seja, botava os filmes de pé. E eu, vindo do jornalismo e da crítica. Então você tem ali experiências diferentes para todos juntos fazerem um trabalho crítico que era escolher os filmes. Eu acho que, no caso, o crítico quando ele vem da crítica para a curadoria, ele leva junto a sua experiência profissional, pessoal, assim como todos os outros que vêm de outras áreas. Pra juntos fazerem esse trabalho. O que eu acho que o crítico de profissão pode agregar é justamente entender, olhar

para aquele mapa de filmes e fazer uma espécie de mapeamento do quê que eles significam, como se relacionam com a própria história do cinema, com o país, com as suas linguagens, estéticas, narrativas. Ele talvez consiga fazer uma espécie de instantâneo tanto dos filmes que estão no páreo quanto os filmes efetivamente escolhidos de uma maneira diferente que um realizador, diretor vai fazer. O diretor vai olhar para outras coisas, vai apresentar outras questões que podem ser agregadas, abraçadas e podem ser rechaçadas. Nem tudo que vem como ideia é boa ideia. Acho que nesse sentido, o crítico de profissão leva para o trabalho de curadoria aquilo que ele trabalha no imaginário do cotidiano mesmo. Que é como esses filmes se inserem dentro de uma estrutura audiovisual e cultural maior.

Como tu vê os conflitos de interesses que acontecem às vezes. Como tu vê isso de maneira ética? A gente não consegue separar muito bem as coisas profissionalmente num cenário brasileiro. Essa aglutinação de profissões. Nas artes visuais é muito criticado que artista é artista, curador é curador. E por outra perspectiva, o crítico é crítico e não curador. A gente também vai ver um exemplo como o Avellar, que quando vê colocava um filme muito ruim, mas o filme conversava com outro muito bom. O teu lado crítico não colocaria, mas o lado curador sim.

M. M.: Acho que é difícil isso, porque cada caso é um caso mesmo. E não só cada caso de trabalho, de festival, de filme. E a relação. Tem críticos que são amigos dos realizadores, eu tenho vários. Tem os críticos que fazem filmes e esses filmes vão pra uma seleção que o crítico é amigo dele, eu também tenho vários. Essas relações, especialmente no Brasil, em que o meio audiovisual é pequeno elas acontecem mesmo. Não é um meio tão pequenininho, mas ele é relativamente pequeno. Eu tenho pra mim, não tenho uma resposta pra isso, acho que cada profissional precisa fazer o trabalho que acha certo de fazer. E aí, vou entrar numa parada meio coach. É que é cada um com a sua consciência e a sua maneira de lidar com essas questões. A única coisa que a gente tem, cada um de nós, é o trabalho. Nisso que eu to falando. Só eu sei o trabalho que eu faço e que eu posso fazer em relação a isso. Eu não vou nunca conseguir convencer ninguém sobre o que penso disso e sobre as minhas escolhas, se alguém concordar ou discordar. Mas só eu vou saber, lá dentro, o motivo de eu tomar certas decisões. Então, às vezes, se você se depara com esse tipo de circunstância é isso, você tem que olhar pra si e pensar “Como é que eu opero nisso daqui?” Se for necessário tomar determinadas atitudes, você toma. “Ó, é melhor eu não mexer com isso” Então, você se

comunica, olha... eu não tenho, não posso fazer isso por isso, por isso e por isso. Ou você tem plena segurança e consciência de que você tem condições e experiências para operar naquela condição, então banca. Só você sabe o trabalho que você faz.

Um caso que acontece muito é você estar numa seleção e cair um filme de um conhecido seu. Às vezes você já viu um corte daquele filme, por exemplo. Ele te mostrou e tal. E aí você pode achar que não deveria estar fazendo aquela análise, porque alguém vai pensar não-sei-o-quê. Ou você pode ter plena segurança de que tá tudo bem e você tem plena consciência que aquilo não te afeta ao trabalhar com aquilo. Então é isso, cada cabeça será uma cabeça. E tudo que nós temos é um pouco o que a gente constrói. Então eu tenho que ter consciência que as escolhas que faço podem afetar inclusive meu modo de trabalho. Então se eu tomar uma escolha que vai me prejudicar lá na frente, por escolha minha, o prejudicado vai ser eu. É mais ou menos isso. É meio difícil de falar, porque são casos e casos. Varia. Mas eu sempre me pauto muito por isso. Acho que o trabalho fala por si, a reputação fala por si, a confiança fala por si, a honestidade do trato da coisa fala por si. Lá no final, lá na ponta as pessoas percebem isso. A gente sabe no meio quem é malandro, quem não é. Quem é antiético. E quando aquilo chega no seu caminho, você bloqueia. Do tipo “Ah, o fulano não confia” ou o contrário “Pode confiar, boto a mão no fogo.” Você também é um pouco agente no meio em que você trabalha. Várias vezes eu recebo perguntas “Ah, poxa. Fulano de tal você confia para fazer tal coisa?” Se eu souber, se eu tiver uma resposta eu vou dar. Se eu não souber também, eu vou dizer “Não, eu não sei nada dessa pessoa. Mas conheço alguém que sabe.” Aí você vai e indica pra outro. Ou então vou dizer “Olha, essa pessoa não é muito confiável. Ela já fez tal coisa e tal coisa e tal coisa em tal situação. É, eu não sei se faz o tempo todo, mas fez.” Ou o contrário, “Já trabalhei com ela, correto. Blá Blá.” Então é isso, essas coisas elas reverberam, não tem jeito. Posso tentar dar um golpe aqui hoje, mas amanhã esse golpe vai ser pego. Eu acredito muito nisso, que essas misturas precisam estar muito claras e elas precisam ser muito bem resolvidas pelo profissional. Mais ou menos isso. Cada caso é um caso. Não tem regra.

Eu também não posso deixar de fazer uma coisa que eu considero que é muito importante, porque alguém vai pensar que o que eu estou fazendo não é o correto. O que eu devo pensar “O que eu estou fazendo é correto?” Não é alguém pensar se é. Então o ponto é um pouco

esse. Isso tô pensando no sentido positivo. Tem gente que pense no sentido negativo “Vou fazer isso aqui, depois invento uma desculpa.”

É possível distinguir programação e curadoria? Falastes várias vezes “tem programação que às vezes faço” e tem curadoria.

M. M.: Bom, eu separo um pouco na minha cabeça. Mas eu acho que há uma diferença sim. Só não vou saber teorizar sobre ela, é um pouco intuitivo. Eu tenho um pouco a ideia, isso aparece automático, de que a programação é um pouco mais ampla e um pouco mais plural num sentido de, por exemplo, a Mostra de São Paulo faz uma grande programação. A Mostra de Tiradentes faz uma grande programação, ou seja, ela organiza uma centena de filmes de uma maneira apresentável a um público, com horários e lugares. A curadoria eu acho que ela pensa como essa programação vai estar inserida nessas janelas. A curadoria é um pouco o trabalho crítico da coisa. Ela é onde você coloca o seu gesto, onde você define os caminhos, onde você cria os diálogos, as pontes, as diferenças, as inquietações, as polêmicas. A programação é um pouco, ok... definido isso, como eu coloco isso dentro de uma grade que me foi dada? Então, vira e fala pra mim “Marcelo, você tem que preencher vinte lugares aqui. Tem sessão 14h, 16h, 18h e 19h. Como é que você vai fazer agora com a sua curadoria?” Ah, beleza.. eu vou montar essa programação. É mais ou menos isso, sabe? A programação é um pouco mais prática. A curadoria é um trabalho de fazer com que aquela programação tenha algum sentido. Mas tem gente que usa a mesma coisa. Eu acho que desvaloriza a curadoria quando se fala só em programação. E supervaloriza a programação quando se fala só em programação.

Vai muito ao encontro do que tu tinhas comentado de que depende do tipo de festival. Citasses a Mostra de São Paulo e a gente está lidando com tamanhos. Vai muito também do profissional também.

M. M.: E, na verdade, assim... a Mostra de São Paulo, não acho que faça curadoria. A Mostra de São Paulo faz programação. Ela pega e fala assim “Que filmes de Cannes eu posso exhibir?” Aí ela vai gerar e vai exhibir o que não vai ser exibido no Festival do Rio. Isso não é curadoria. Isso é programação. Tanto que é que o que a Mostra tem são programadores, são pessoas que trabalham no escritório da Mostra vendo uma pancada de filmes e dizendo “Esse é bom, esse é bom, esse não é, esse é bom, esse é bom.” Mas é porque é isso, junto a isso, os filmes

dos autores queridos da Mostra. Festival do Rio, mesma coisa. Você não tem um trabalho curatorial, você tem um trabalho de programação. “Quais filmes eu consigo exibir? Quais eu não consigo? Quais eu vou tentar? Vamos buscar os filmes de Locarno, agora vamos buscar os filmes de Gramado, Cannes, Berlim. Coloca lá na grade, quanto eles estão cobrando?” É uma coisa assim. Exibem, tem que exibir, o público quer ver os filmes. Você está programando os filmes, e está tudo bem. Mas é importante fazer essa diferença.

Falamos muito dos festivais e as dificuldades do crítico-curador em se organizarem e criar um vínculo. Isso faz pensar que os editais são uma coisa que os festivais dependem muito. E ao mesmo tempo que dependem, foram essas iniciativas públicas que impulsionaram muitos festivais nesses últimos 20 anos. Queria entender se existe uma certa influência disso pra esse movimento curatorial de críticos.

M. M.: Sem dúvida, políticas públicas que viabilizem a realização de eventos audiovisuais, também viabilizam o trabalho de curadoria e programação. Sem dúvida. Tanto é que a partir do governo Temer e desastrosamente no governo Bolsonaro, o trabalho piorou muito. A quantidade de profissionais, a qualidade de trabalho piorou muito, as remunerações desabaram, e alguns festivais deixaram de existir. Logo, seus programadores e curadores deixaram de trabalhar neles. Então, você tem um cenário devastado culturalmente é um cenário devastado profissionalmente também. Não há a menor dúvida nisso. Poucos festivais conseguem se sustentar sozinhos, pouquíssimos. E quando conseguem é um pouco ali no limite do limite. Então você precisa de uma política pública que mantenha essa roda girando e também de marcas, patrocínios e empresas privadas que ajudem isso acontecer. Muitas marcas patrocinam festivais independente da política pública. Mas acho importante ter essas duas frentes, o público e o privado. Infelizmente, o privado às vezes exige coisas que o festival não está muito afim de oferecer, porque elas querem outros ganhos. Mas aí, cada caso é um caso, de novo. Agora eu acho que um cenário devastado é um cenário sem profissionais. Um cenário de boom econômico pro setor cultural é um cenário de profissionais trabalhando, sendo remunerados. E aí também vai da consciência dos realizadores de festivais também, né? Eles não são heróis o tempo todo. Alguns são. Mas eu já recebi convite pra fazer seleção e perguntei “Qual a previsão de remuneração?” E aí a resposta foi que isso não estava previsto. E virei e falei “Mas você vai inscrever o festival em editais?” E a pessoa respondeu “Vou, vou tentar dois editais.” E aí eu falei: “E nesses editais vai ter uma previsão? Porque aí

eu faço, você coloca. Se ganhar é uma aposta que eu tô fazendo também.” E aí a resposta foi: “Ah, mas a gente não previu esse custo nas planilhas.” Aí eu falei pro cara “Ah, infelizmente não posso fazer nada.”. Aí não rolou. Porque não faz sentido. Aí é desrespeito profissional, né? É o cara dizer na sua cara que ele não pensou que o seu trabalho deveria ser pago. E aí ele quer o que né? São Francisco de Assis. Aí fica difícil. Isso é raro, mas acontece. Ou como diz o meme: É raro, mas acontece muito.

Marcos Santuário (12 e 27 de maio de 2022)

Já conheço um pouco da tua trajetória como professor, como crítico, como curador. Mas gostaria de ouvir quando tu inicias a tua trajetória na crítica de cinema.

Marcos Santuário: Bom, objetivamente... claro, tem o processo profissional da crítica e tem o processo da formação do crítico, que é anterior à profissionalização do crítico. Porque me parece também que um leva ao outro. Logicamente, em uma ordem necessária. Primeiro eu preciso me formar como crítico para depois me profissionalizar. Profissionalizar no sentido de exercer profissionalmente a crítica. E eu sempre aponto os inícios como aqueles começos em que você é exposto ao audiovisual, a produção audiovisual e começa a refletir sobre ela. Ali já começa, do meu ponto de vista, a nascer um olhar crítico a respeito daquelas produções. Logicamente, no início tudo é muito empírico, emocional, afetivo. Fica muito naquela onda do gosto ou não gosto, me afeta ou não me afeta. Até porque eu não tenho compromisso nenhum naquele momento em que eu estou iniciando um processo de apreciação e análise. E que me parece que são dois conceitos que precisam vir sempre juntos. Apreciar para poder analisar. E para mim começa assim, eu nasço com a televisão, eu nasci em 1964, com a Rede Globo, que foi então o meu início de educação audiovisual, digamos assim. Que eu comecei a ver desde desenhos animados, filmes e séries. Que já existiam naquele milênio. Não é invenção da Netflix nem nada, né. E aí já foi se dando esse processo de apreciação do audiovisual. Depois aos 19 anos eu acabei me envolvendo numa viagem que era para ser por um ano e acabou sendo por 8 anos em diferentes países da América Latina. E ali também, não tenho dúvida, que ampliou-se o meu universo cinematográfico. Estou falando de um momento mesmo de um século passado. Claro, não é o início do século, é o final, mas de qualquer maneira... É como muitas das coisas que vivemos hoje, não tínhamos naquele momento. Essa disponibilidade da produção audiovisual no toque, no computador, no celular. Para a gente ter acesso às produções, tu precisaria estar em lugares onde as produções eram acessíveis. Eu dei sorte de estar em países, em capitais de países onde isso era mais possível do que na cidade onde nasci, que foi Caxias do Sul, uma cidade do interior do Rio Grande do Sul. E mesmo em Porto Alegre, que apesar de ser capital de um Estado, não é a capital de um país. Então, já naquele momento, as diferenças tecnológicas, de comunicação, de distribuição e de exibição de material audiovisual, me levaram naquele momento a poder ter acesso à materiais que se eu estivesse aqui, eu demoraria mais tempo pra ter. Eu diria que ali também

foi um processo de aceleração. E quando eu digo isso, eu estou falando assim... a possibilidade de eu estar em cinematecas de diferentes países, com destaque para a Cinemateca do Uruguai que é uma das mais importantes, você sabe disso. Me associando à Cinemateca, assistindo filmes, consumindo uma produção diariamente enquanto eu fazia minha faculdade lá. E nos países onde eu estava, nas capitais desses países, poder assistir no cinema. Estou falando já num momento em que o VHS começa a surgir, né. Para as pessoas que tinham possibilidade de comprá-lo, logicamente não era o caso de estudantes forasteiros em países. Mas então o cinema era o lugar de apreciação dessas obras. E ali eu diria que esse universo de apreciação começou a me dar uma instrumentalização para começar a pensar em uma crítica mais séria. Séria no sentido de profissionalizar esse gosto e essa feição pelo audiovisual. Também, não posso deixar de citar, o encontro com grandes críticos de cinema que ao ouvi-los também tinha um momento de aprender sobre a crítica. Lá no Uruguai, com o Manuel Carril, que era o presidente da Cinemateca Uruguiaia, e outros críticos dali mesmo e críticos europeus que vinham, porque estando em Montevideu eu estava na capital de um país. Eu menciono isso, porque às vezes as pessoas não têm noção, quem nasceu neste século não entende. Mas por ali passavam mentes e criatividades que não passavam por Porto Alegre. Elas iam direto para Buenos Aires, Santiago e, eventualmente, São Paulo e Rio. Nesse nosso Brasil centro-oeste, centralizado ali. Isso, então, me deu essa possibilidade. Eu diria que ali foi onde eu comecei a sentir essa possibilidade. E ao voltar ao Brasil eu já tinha um acúmulo de vivências, experiências, conhecimentos. E já também um autoconhecimento, que me parece também fundamental. Entender o que eu queria, para onde queria ir. Já estava na seara do jornalismo cultural, que foi sempre algo que eu quis como jornalista e comecei a praticar fora do país e depois dentro do país. E as portas foram se abrindo naturalmente, com esse esforço, claro, né a demonstração de conhecimento, do desejo. E, eventualmente, das qualidades do trabalho realizado. E aí foi e eu não parei mais. E eu sempre gosto de dizer, e talvez a gente volte a falar disso daqui a pouco, como o meu amigo Rubens Ewald Filho sempre dizia: “A gente muitas vezes é comentarista de cinema e não crítico de cinema.”. Tem momentos que a gente é comentarista e momentos em que a gente é crítico de cinema. Também tem que pontuar isso, mas eu diria que é mais ou menos isso. O meu processo que começou no século passado e entrou no século XXI, aproveitando também dessas possibilidades tecnológicas. Eu sou absolutamente tecnológico hoje, eu tenho todos os equipamentos tecnológicos que desejo ter, graças a Deus e ao trabalho realizado. E com eles estabeleço uma relação que eles sabem

quem manda em quem, como diria o Zeca Baleiro. Limito os horários e tal. Pontuo isso: sou um homem de cinema, gosto da tela grande. Mas também não tenho problema de assistir alguma coisa no meu celular ou no computador, sem nenhum problema.

Santuário, tu inicias a tua trajetória profissional no Uruguai, é isso? Com jornalismo cultural, em seguida tu voltas para o Brasil para trabalhar também com jornalismo. Qual o momento, então, em que a crítica acontece de ser como um trabalho mesmo, ser um ofício na tua vida?

M. S.: Eu diria que me acompanha desde os primeiros momentos que eu comecei a trabalhar com jornalismo cultural. Mas nem em todos os momentos eu fui somente crítico de cinema. No jornalismo cultural, em todos os momentos que desempenho, sempre tenho a atividade do jornalismo cultural antes da crítica. Ou seja, em todos os veículos é isso, eu desempenho ainda e desempenhei sempre a atividade do jornalismo cultural em veículos de comunicação. E aí então, o crítico de cinema sempre esteve ao lado do jornalista cultural. A crítica de cinema não foi e não é ainda também, mesmo no Correio do Povo onde estou hoje, a única atividade de jornalismo praticada. Tem o comentarista de cinema que eu te falei, né. E tem o repórter, o editor. Por exemplo, ontem entrevistei o Zeca Baleiro, que não tem nada a ver com o universo do cinema. Mas que é do universo cultural. Não é um trabalho estrito, no meu caso. Eventualmente, outros trabalham especificamente com isso. Mas não é o meu trabalho hoje, mais tarde talvez. Eu, há mais ou menos uns 30 anos que eu trabalho profissionalmente com o jornalismo cultural, o que me fascina é a cultura como um todo. Tenho sorte de trabalhar com o audiovisual e o cinema dentro dessa especialidade minha, mas também não faço dela uma única função. Ela está dentro desse universo, então. Eu te diria, sempre mesmo quando cheguei ao Brasil, eu sempre escrevia sobre filmes, até hoje e tal, mas nunca foi num olhar exclusivamente de crítica de cinema. A crítica de cinema é um dos afazeres dentro da produção do jornalismo cultural.

Fiquei imaginando quando a crítica acontece de maneira clara. Se tem uma data, uma virada, se teve um momento em que foi chamado para escrever crítica. Se existe esse momento em que identifica que a crítica se tornou recorrente.

M. S.: Eu diria, no início dos anos 90. Foi quando eu poderia dizer que eu comecei, entre outras coisas, no jornalismo cultural a produzir críticas de cinema. E veio também junto com o meu envolvimento e conhecimento dos festivais de cinema tanto de fora do Brasil quanto no Brasil.

E no Brasil, muito especificamente o Festival de Gramado. Estando no Sul, a minha ligação maior nos festivais aqui no Brasil sempre foi com o Festival de Gramado. Os outros eram momentos eventuais e tal. Mas o contato direto sempre foi com Gramado.

Até como crítico, não somente agora como curador.

M. S.: Inclusive, vale te dizer que tenho histórias muito legais de críticas muito fortes, não só a produções cinematográficas levadas pra Gramado, mas também à organização do Festival. E aí é o jornalista cultural na cobertura que fazia isso. E sempre com o intuito de ajudar a melhorar e não cair de pau só para fazer mal. De melhorar mesmo! E depois eu fiquei sabendo que foi esse meu jeito de “criticar o Festival de Cinema de Gramado” que colocou o meu nome lá junto com o Wilker e o Rubens para fazer curadoria do Festival. Tinha o conhecimento cinematográfico, o envolvimento com a crítica cinematográfica, mas muito também pesou o olhar crítico sobre o Festival de Gramado, mas sempre um olhar visto como positivo. Nunca critiquei as pessoas por trás delas, eu sempre disse abertamente: “Olha a situação é essa. Eu estou vendo isso. Eu vou escrever sobre isso, o que tu me diz e tal? Tem possibilidade de mudar ou não?” Eu tenho amigos que eu fiz lá, exatamente por ser assim. A crítica direta e honesta, tanto intelectualmente quanto jornalisticamente, foi também o que me aproximou do que estou fazendo hoje, que é a curadoria em Gramado.

Antes de entrar na curadoria, que já vejo ela vem aparecendo na tua fala naturalmente, eu queria voltar na crítica de cinema. Sempre falamos, até mesmo nas associações que fazemos parte, que existe a sombra da crise da crítica de cinema. E gostaria de saber como tu enxerga essa crise. Existe essa crise? Qual é essa crise para ti?

M. S.: Eu diria que a crítica como todas as atividades tem seus momentos de crise e de maior credibilidade. Diria que hoje, vamos fazer um processo regressivo, hoje nós temos uma crítica de audiovisual. Nem digo de cinema, digo de audiovisual mesmo. Porque se amplia, a gente não critica filmes só do cinema. A gente também faz crítica e comentários de filmes que estão só no streaming. Só para essa concepção ficar mais clara. Hoje está muito mais elástico esse universo da crítica. Quem é o crítico? É o cara da Folha de São Paulo? É o cara da Zero Hora? É o cara do Correio do Povo? Ou é todo mundo que tem acesso a um veículo, seja na sua própria rede, tida como um veículo de comunicação? E o que torna ele um crítico? A periodicidade com a qual ele critica? É a qualidade do seu trabalho? É o reconhecimento que

o trabalho dele tem? E esse reconhecimento é o que? A quantidade de seguidores, é a quantidade de leitores? Quer dizer, o que dá a ele essa condição? Eu diria que mais do que crise, é transformação. É um momento de transformação que também tem a ver com tecnologias, com possibilidades de ter novas pessoas, novos elementos desse universo. Os publicitários diriam “novos players” dentro desse universo da crítica. Que antes era privilégio de alguns. De alguns elegidos, alguns escolhidos. Era o Merten, era o Zanin. Quer dizer, tinham nomes que eram para nós que estávamos chegando na crítica nos anos 80, 90 esses eram os nomes idolatrados e trabalhavam em veículos que tinham credibilidade e todos os elementos que falamos antes. E de repente, isso começa a se ampliar. Então eu diria que mais do que crise é transformação. Acho que a crítica se reposiciona agora. Qual é o papel do crítico e o papel da crítica? Para discutir quem é o crítico e quem é a crítica.

Esses dias a gente trouxe aqui na Universidade o Carlos Montfort, o jornalista que criou o Bom Dia Brasil, e ele (só fazendo um paralelo aqui) está lançando um livro chamado “O papel do jornal sem papel” e nós discutimos isso, um tema fantástico. E eu jogaria isso também pra crítica. O papel da crítica sem crítica ou a crítica sem papel. Dá pra fazer uma reflexão enorme. Eu diria mais do que crise é transformação. Alguns podem dizer, mas a crise é crie, transforme. A crise gera oportunidade de criar, tu tira uma letra e vira criação, sei lá o que... essas histórias todas. Mas é transformação. E a gente encontra um lugar. E não é um lugar onde a gente se autodefine e coloca a bandeira como se tivesse chegado na Lua. Quem também vai nos tornando e nos dando essa validação do que nós somos, é a audiência. E a audiência, quando eu me formei lá no milênio passado, era a audiência do jornal, da TV e do rádio. Hoje, a audiência da TV está cada vez menor. A audiência do rádio se pulveriza, vira mídia sonora, podcasts, essas coisas todas, se amplia. E a audiência do jornal só sobrevive, porque os jornais são inteligentes e também entram no universo da internet, e criam seus portais e tal. Falo pelo Correio do Povo, onde sou editor lá também. Então, os veículos se transformam, surgem as plataformas e transforma, me parece, a possibilidade do desenvolvimento do nosso trabalho crítico. Eu mesmo que comecei lá no papel somente, depois entrei no rádio, depois entrei na TV um tempo, na TV Record, fazendo isso também. E, hoje, eu acabo fazendo tudo isso na internet, logicamente que ainda estou vinculado ao Correio do Povo, a Caldas Júnior. E acabo fazendo estas três coisas: o universo textual impresso, o universo das mídias sonoras e o universo das mídias audiovisuais ali no mesmo veículo. Mas eu vejo que tem um universo que

está chegando de gente que está fora desses veículos tradicionais e vai ganhando espaço enorme. E vai lutando... às vezes muito mais do que nós, que já estamos em veículos estabelecidos, com estruturas e tudo mais... reconhecimento, credibilidade. E tem gente que luta pra ganhar seu espaço através dessas tecnologias entrando nesse universo. Isso também faz parte dessa transformação. Pode dar uma crise em alguns críticos... A crise tá mais nos críticos do que na crítica. Porque a crítica está evoluindo, ela está seguindo novos caminhos, encontrando novos públicos. O que vai determinando a importância e a necessidade de sobreviver dessa crítica não sou eu como crítico, é a audiência que também muda.

A crise está no crítico. É algo interessante, pois vai do crítico como portador dessa transformação. Ele que está em transformação, não apenas o meio em que ele está inserido.

M. S.: É, porque se eu não me transformo... A gente está vendo, o processo é evolutivo. A evolução também não é só tecnológica. A evolução dos relacionamentos. Como as pessoas produzem, distribuem, exibem, consomem o audiovisual. E eu como crítico, se eu não evoluísse nisso eu estaria fora já dessa jogada. E tem gente que resiste, que não entende essa questão e quer permanecer noutro universo. É lícito, cada um faz o que deseja. O que vem naturalmente são as consequências dessas ações. Mas pode fazer o que quiser.

Falamos então sobre a tua trajetória na crítica. Mas o que te leva à curadoria. O que te faz chegar lá. É um convite? Surgiu naturalmente? Como se dá a partida do teu envolvimento nisso?

M. S.: Bom até agora, Renato, eu vou te ser bem sincero... eu também não sei bem como se deu isso tudo, sabe? E nunca ninguém me disse claramente. Eu só recebi um convite sábado de manhã, eu estava de plantão lá no jornal, fechando o jornal do final de semana. Quando, já tinham me dito “Vamos aí falar contigo, tem um convite.” Falei: “Ok, então tá.” Aí chegou lá a representação do Festival de Gramado e disse “Olha, a gente tá pensando em mudar.” Era a 39a. edição que tinha acontecido e iam fazer a 40a. edição. “Gramado está pensando em mudar algumas coisas... A gente quer mudar a curadoria do Festival.” E que naquele momento estava com dois cariocas, dois curadores cariocas. E não digo carioca pela região, só para localizar. Eram dois grandes críticos de cinema. Só que Gramado já não estava mais feliz com a curadoria. Aí o que aconteceu foi que eu pensei “Eles vão pedir pra dar um nome aqui pra eles, que eu indique alguém...” E aí eles começaram a dizer “A gente vai convidar, o que tu

acha? A gente vai convidar o José Wilker para ser curador.” Eu disse “Olha, é um nome muito bom. Eu conheço ele, é meu amigo, estivemos juntos num festival agora a pouco. O cara conhece muito de cinema, é um grande consumidor de filmes, ele faz comentários de cinema na Globo.” Era o grande comentarista do Oscar. “E nós também queremos convidar o Rubens Ewald Filho também. O que tu acha?” E eu “Bah, o Rubens é ótimo. Estive com ele em Paulínia, conversamos muito. Respeitado crítico e tal. Criticado por uns, respeitado por outros. E com uma atividade muito clara dentro do universo da crítica cinematográfica. Um cara que acabou alfabetizando muita gente com suas enciclopédias e livros sobre cinema. Um ganho muito grande pra Gramado.” Pô, legal e tal. “E a gente queria te convidar também para ser curador.” E aí eu não esperava o convite. Já tinham falado com a minha mulher “Será que ele vai aceitar?” Mas comigo não. Depois do choque inicial, eu disse: “Obrigado, agradeço o convite. Mas pra quê vem esse convite? Vocês estão falando do José Wilker, do Rubens Ewald e de repente vocês vem convidar o crítico aqui do Correio do Povo?” E cada um me dizendo “O teu nome apareceu em reuniões lá em Gramado” Aí nunca me disseram quem falou o meu nome, mas acabou aparecendo. “Pelo teu trabalho, pela tua trajetória, tua relação com Gramado.” Aí eu aceitei, né. Vamos lá! Tenho dois amigos ao meu lado e que se tornaram mais amigos depois. E nada melhor que trabalhar com pessoas que tu sabe que vão te apoiar. Eu me senti muito apoiado por eles. Porque, na verdade, eu era o gaúcho pouquíssimo conhecido no meio de dois monstros do cinema e da crítica. Então, eu me recolhi à minha insignificância e disse “Olha, se é para o bem do cinema e de Gramado, diga que vou!”. E também a representação do Correio do Povo, eu lembrei que foi o Correio do Povo um dos pilares da criação do Festival de Cinema de Gramado. De alguma maneira, eu estava representando ali um retorno do Festival para alguma das suas origens. Aí começamos a fazer as reuniões e era mais possível do que eu imaginava trabalhar com o Rubens, trabalhar com o Wilker. E com a nova organização de Gramado também. Que a partir da GramadoTur começou um novo ciclo para o Festival de Cinema de Gramado. Não sei a quanto tempo tu acompanha, mas antes era bem diferente do que foi essa última década.

Sim, Gramado mudou muito e de diversas formas. E Gramado, então foi a tua primeira experiência como curador, é isso?

M. S.: Como curador, sim. Eu já havia feito algumas seleções tanto no Uruguai quanto aqui no Brasil, mas nada num nível do Festival de Cinema de Gramado. Eu sempre fui um jornalista

cultural e crítico de cinema que cobriu o Festival, sempre aquela coisa de quando alguém criticava o Festival de Gramado., os caras vinham de São Paulo ou Rio. É aquela coisa, assim.. eu posso criticar a minha família, mas tu não pode. Eu sempre assumi um papel de discutir com as pessoas. Eu lembro daqueles júris, a gente formava júri em Gramado... era maravilhoso, maravilhoso de horrível. Não existia júri da crítica. Aí chegava no sábado de manhã, baixava o Nelson Hoineff, lá do Rio de Janeiro, um querido, e dizia “Vamos fazer então a votação da crítica!”. E todo mundo que queria e que estava ali se reunia e ficava aquelas discussões, quase discussão de movimento estudantil. Uma coisa super, cheia de vitalidade, mas com pouca estruturação. Mas levando pra lugar nenhum, muito célere. E ganhava quem gritava mais alto. A Maria do Rosário sempre se impunha como a grande defensora de um tipo de cinema. E eu ria muito com essa coisa, a forma como era. E depois, graças a Deus, mudou-se a partir da ABRACCINE, ACCIRS. Começou a se estruturar um novo tipo de relação com a crítica. Não só no Festival de Gramado, mas posso te garantir na maioria dos grandes festivais do Brasil. Graças ao surgimento da ACCIRS e da ABRACCINE, que foi o que começou a estruturar uma crítica e dar seriedade para a crítica publicamente e também nos meios dos festivais. Porque hoje todo festival que quer ganhar credibilidade, ele convida a ABRACCINE e tal. Ou se é aqui no Rio Grande do Sul, a ACCIRS, para criar seu júri e tal. E aí dar essa credibilidade. Parte das transformações que são visíveis.

É uma reorganização do festival.

M. S.: E isso é próprio de uma profissionalização da crítica de cinema. Mostrar a sua estruturação e seriedade dentro da ação que se propõe. Não é um encontro de amigos que gostam de cinema e vão tratar sobre o assunto. Tem ali uma estruturação, pensamento, tem acúmulo.

Mas voltando aqui à curadoria. O que é fazer curadoria para ti?

M. S.: Curadoria, em geral, nos diferentes festivais que faço e já fiz, tem a ver com escolhas. É o que determina um pouco a essência, uma seleção. Uma seleção dentro um universo que sempre é muito amplo e nessa seleção tratar de contemplar a maioria dos quesitos que são esperados dentro daquele tipo de evento. E para isso é legal a experiência de fazer curadoria e seleção em diferentes festivais. No Uruguai tem dois festivais que geralmente eu faço, já fiz para festival na Argentina, no Chile. E aí tem um significado de tu entender as diferenças do

evento em si, da cultura em que ele se insere e os contextos que ele representa. Porque cada festival é um desafio diferente para os seus curadores. A base é a mesma, é uma seleção. Agora os critérios para essa seleção, eles variam. Pode ter um ou dois critérios que sejam universais nesse ponto, a qualidade cinematográfica, por exemplo, é um critério que vai permear todas as decisões sérias. Porque se eu estou falando de um festival de cinema, eu estou falando de qualidade cinematográfica. De utilização de recursos técnicos. Aí, o que vai variar... o peso que vai se dar à ousadia, narrativa, estética, as experimentações. Então, é diferente fazer curadoria para um festival como Tiradentes ou fazer curadoria para um festival como Gramado. É diferente fazer curadoria para um festival como a Mostra de São Paulo, que nem tem curadores, na verdade ela tem uma programadora, por isso a ideia também. Ou para um Festival do Rio, é uma mostra que se inscrevem 1.000, 2.000 e tu tens que selecionar 500. Então, assim, é um número muito maior que traz consigo a possibilidade de escolhas mais livres, mais abertas. Quando tu tens mais de 200 filmes para selecionar 14 ou 7, aí tu tens um processo que exige mais detalhamento. Então eu diria isso, ser curador é saber selecionar. Selecionar de acordo com vários critérios, alguns muito universais e alguns muito específicos. Dependendo do evento em que tu estás relacionado.

Em Gramado, tem as inscrições, tem esse processo de seleção. Mas como curador tu buscas filmes fora dela? Tu prospecta alguns filmes ou é o que é recebido mesmo?

M. S.: A maioria desses, foi te falar especificamente de Gramado, desses 11 anos desde o começo com o Rubens e o Wilker, a gente está antenado o tempo inteiro para saber antes das inscrições, inclusive, o que nós não podemos deixar de ter na seleção. Esse é um trabalho que, por isso que curadoria a gente não exerce o trabalho de curadoria, a gente acaba sendo curador 365 dias curador. Aí tu vê o que está no exterior, o que está nos festivais lá, o que está nos festivais aqui, o que está sendo produzido, quem está produzindo o quê. Então, ser curador também é ter esses contatos, ter esse movimento todo, não é ficar em casa esperando que te mandem os filmes que se inscreveram para selecionar esses. Claro que isso é muito importante, porque dentro dessas inscrições a gente encontra pérolas. A gente encontrou O Som ao Redor numa seleção assim. A gente encontrou Tatuagem. E aí podia te citar vários filmes que encontramos ali. A Bruta flor do querer encontrou ali. A gente está aberto e assiste esses filmes que se inscrevem, mas a gente também não perde a possibilidade de ir atrás de filmes que não só nós queremos. Porque também, assim como a crítica muda,

os festivais também mudam. E eu tenho visto nesses 30 anos de experiência forte no universo dos festivais que a competição entre os festivais se acirra também. Nós estabelecemos em Gramado, e isso foi uma coisa muito nossa lá com o Wilker e o Rubens, eu tenho que sempre dizer os nomes porque reforça o começo do nosso trabalho, em que a gente estabeleceu que só iriam entrar filmes inéditos em festivais no Brasil. O que não era comum antes. Ante o filme ele viajava por todos os festivais mais importantes e ganhava prêmios. Quem ganhava com isso era o primeiro festival que apresentava, porque a crítica tinha acesso a esse festival e a esse filme. E depois quando o filme estava já no quarto festival, o filme já nem ganhava grande atenção, porque primeiro os editores que mandavam os repórteres “Que filme vai ter lá? Ah, são esses sete, mas desses sete, seis já passaram em outros festivais. Então tem só um, então tu não vai.”. Esse tipo de coisa para um festival era um tiro no pé, era perder a visibilidade. E isso também é um elemento que os curadores precisavam e precisam sempre estar atentos e que tem a ver com a própria organização do festival. E o festival ganhar a proporção que ele quer ter e manter essa força. Isso que a gente começou a fazer é uma briga hercúlea, porque ainda tem, por exemplo, os latinos ainda tem, o ibero-americano, pra te dizer um termo que se falou muito lá em Madri, e está muito claro para os Javier Bardem e toda essa gente sabe que a gente não se conhece ainda, a gente não conhece a nossa filmografia e não sabe do que está sendo feito. E os caras conhecem pouco o Brasil e acham que devem estar sempre no Rio e São Paulo. Então para nós em Gramado é sempre uma luta. Eu agora em Madri conversei com cineastas, produtores e Javiers Bardems da vida para dizer para eles que outro mundo é possível além de Rio e São Paulo. Claro, algumas pessoas já conhecem, mas ainda tem um trabalho muito forte para fazer. No Brasil, já não é assim. Graças a todo o trabalho feito antes da gente e o trabalho que a gente começou a fazer com mais força, eu diria que não é à toa que a gente tem mais de 200 filmes, longas-metragens, inscritos no festival. E gente ligando, mandando mensagem... tu não sabe o que é o telefone aqui “Tu podes me dizer? Tão querendo que eu vá pra outro festival. Será que vocês vão me selecionar ou não?”. E aí eu não posso dizer, não posso garantir seleção. Até porque eu não sou o único curador, primeiro lugar. Essa é uma saída boa para mim “Não posso te dizer porque a Dira está vendo o filme, a Soledad está vendo o filme.” Antes era o Bial. E nós vamos nos reunir só em julho para falar os filmes. Por enquanto é “Eu gostei do teu filme, parabéns e tal. Mas não posso te dizer.” E eventualmente o cara deixa de se inscrever em outros festivais, porque ele quer estar em Gramado. E isso a gente começou a ver muito na última década, os caras querem estar em

Gramado. Os brasileiros sobretudo. Os latinos que conhecem um pouco mais, também. Porque eles entendem uma coisa que a gente já entende. O teu filme no meio de 300 filmes na Mostra de São Paulo não tem a mesma repercussão do que no meio de sete filmes em Gramado. Onde mais jornalistas do que na Mostra estão em Gramado. Estão concentrados e vão ver esses sete filmes. E lá, quando a gente vai na Mostra e que eu vou sempre também, a gente vê, tu escolhe uns filmes pra ver e perde muitos outros filmes, porque tu tem que fazer escolhas. E nesse ponto também, quem já se tocou disso quer Gramado, por isso a gente recebe dezenas de filmes latinos e hoje ibero-americanos, filmes de Portugal, da Espanha e tal, que a gente recebe e que querem Gramado e que já entenderam que essa visibilidade é importante. E bom, a gente também trabalha com isso, quando eu vou “vender o festival”, divulgar o festival onde vou eu sempre digo isso “Conhece o Festival do Rio?” “Sim, claro” “Conhece a Mostra?” “Sim, claro.” “Conhece o Festival de Gramado?” “Ah, sim já ouvi falar como é que é?” “É assim, são sete filmes e jornalistas, centenas de jornalistas do Brasil inteiro, filmes inéditos.” E aí muda a perspectiva também. E um curador tem que entender o universo do seu festival.

Esse trânsito parece muito importante para o curador.

M. S.: É fundamental isso. Se tu não constrói isso, tu não consegue esse processo de sempre estar em busca de filmes e ter um retorno dos produtores. É uma relação que tu não pode estabelecer no dia em que o filme foi exibido e depois tchau para o cara, dar as costas e nunca mais falar com ele. Eu posso dizer que o que estamos colhendo hoje ainda é fruto do que começamos a trabalhar lá em 2012. Os primeiros dois anos não foram fáceis, porque estava todo mundo de cara amarrada para Gramado. “Não, Gramado não escolhe meus filmes. Só escolhe filme umbilical. Só filme autoral.” E a gente rompeu, trouxe o 360, do Meirelles, veio O Palhaço. Vieram filmes com uma pegada diferente e a gente foi mostrando que o festival estava se abrindo para outro universo. E também esse universo começou a vir cada vez mais. E hoje é bem diferente a 11 anos atrás.

Faltastes muito do teu trânsito entre os festivais, que é uma visão muito de mercado. E como curador é preciso ter essa visão também mercadológica do cinema. E agora tu falou do 360 e do Palhaço, esses foram filmes que chegaram ao festival com distribuição. Queria

entender se tem esse envolvimento de sondar, de prospectar entre os distribuidores esses títulos.

M. S.: Sim, sim, até porque a gente também recebe já. As inscrições abrem em março, mas terminou o festival em agosto e já tem gente se comunicando e nós também “O que estão fazendo?” E daqui a pouco os produtores, sobretudo, antes dos distribuidores são os produtores que já vão dizendo “Tenho esse filme. Olha estou fazendo filme tal, quando eu tiver o primeiro corte já vou te mostrar para ver o que tu acha e tal.” Distribuidor também, mas menos. O distribuidor ele já está, hoje mais que tudo, se organizando, um certo olhar onde ele vai distribuir. Diria que esses filmes estrangeiros os distribuidores nos buscam mais, porque a distribuição é mais difícil aqui no Brasil.

São os agentes de vendas, né?

M. S.: Isso, exatamente. Normalmente eles têm agentes de venda aqui no Brasil. O cara que me procura é o cara do Brasil que está com alguns filmes cubanos, por exemplo. E aí eu já começo a ver alguns filmes e eu falo com o produtor, assim...

Comentastes várias vezes sobre o Rubens, o Wilker, dessa importância do trabalho em equipe. Comentou sobre a Dira e a Soledad também. Como é o funcionamento desses processos dessa curadoria, de um curador frente a uma comissão, como funciona essa dinâmica?

M. S.: É, desde que a gente começou, bom, primeiro eram dvds e iam caixas de dvd lá para o Rio, caixas de dvd para Porto Alegre, caixas de dvd lá pra São Paulo. E aí o cara assiste aos filmes. Cada um faz uma pré-seleção primeiro, “Esses não dá.” É mais fácil dizer que esses não dá mesmo. Porque não tem a cara do festival ou porque o filme é mal acabado mesmo. Tem coisa que a gente vê que alunos da universidade aqui fazem melhor. Mas aí o cara quis botar a cara, foi para tentar a seleção em Gramado. Isso já dá pra ele um status importante. E tem o direito de fazer, só que a gente tem o direito de dizer não “O teu filme não chegou no nível do Festival de Gramado.” Isso sempre foi claro para a gente. Então essa sempre foi a parte mais fácil. Porque com o conhecimento de cada um desde o começo de cada até hoje com a Dira e Soledad. Daqui para baixo não pode entrar no Festival. Então tu já tem uma régua. De 200 filmes tu já vê qual vai cair. Então esse é o primeiro passo que é o mais tranquilo de fazer.

Até porque é assim, todas as curadorias que eu tenho participado desde o início até agora é com pessoas que entendem de cinema, em diferentes níveis e com diferentes posições. Mas é gente que gosta de cinema. Não é aquela coisa de amante de cinema. A Dira entende, a Soledad entende, o Bial entende que passou pela curadoria. A Eva Piwowarski entendia de cinema. Se torna mais fácil, porque naturalmente ao ver os mesmos filmes a gente tira esses que não tem condições. E é um processo tão natural esse que é muito pouco o número de filmes que escapam de um dos curadores. Eu posso ter me passado em um filme que eu achei, que eu fiz uma lista de 20 e ele era o meu 21. E aí, a Dira, a Soledad, o Bial, o Wilker vem e diz “Deixa eu falar desse filme...” E aí é o momento mágico do interno, ali do processo dos curadores, que também... assim, ver filme é maravilhoso, a gente gosta e tal, participar do festival, ver os filmes lá, discutir, encontrar as pessoas, fazer parte de júri, mas discutir com os teus pares ali, com gente que tem sempre algo a te ensinar com o seu olhar, isso também é um processo que faz com que a gente também vá crescendo. Eu nunca vou fechado num encontro entre os curadores. Meu estilo de ser também. Eu vou com a alma aberta, vou com o espírito aberto, vou desarmado. E quero ver que outros olhares surgem ali. Porque nós não somos júri e isso é muito importante, tem gente que confunde. Claro, não nós que estamos no meio. Tem gente que “Ah, como vocês gostam dos filmes, como vocês fazem o júri?” Não, a gente não é júri. A gente seleciona filmes para complicar a vida dos júris. E uma das coisas boas que eu vejo nesses mais de 10 anos de curadoria a gente nunca trouxe uma unanimidade. O que para mim, do ponto de vista curatorial, é um tiro no pé da curadoria. Quando um filme ganha tudo. E eu já vi vários festivais em que um filme ganhou tudo. Não estou falando de Oscar, estou falando de festivais aqui do nosso universo ibero-americano. Meu olhar é, a gente vive num universo de produções que está ao alcance das pessoas: tecnologias, conteúdos que gerem argumento, criatividade que gerem novidades. Quer dizer, é só pegar a pessoa certa, porque está tudo aí. Então assim, é muito complicado que tu tenha, se são onze filmes na seleção, um só que seja o grande filme e todos os outros não sejam. Mas também não critico nenhuma seleção e nenhuma curadoria, porque eu gosto de dizer isso, a gente brincava nas internas da curadoria também: “Se tu estás reclamando da seleção, é porque tu não viu os que ficaram fora.”

É um pouco essa lógica, não reclamo porque pode ser... Mas nós demos a sorte, talvez, nessa última década que a produção tem sido tão boa, tão profícua, que os filmes têm um nível

muito bom. Não existe O filme e os outros. Isso também é um processo e as discussões, e voltando à tua pergunta, que enriquecem esse processo. Porque eu longe de imaginar que eu tenha a verdade. Não, eu não tenho a verdade, eu tenho o meu olhar. Que pode ser complementado com o olhar dos outros. Por isso que ser uma curadoria de número ímpar é muito importante. É a minha visão, porque aí também pode sempre ter ali um elemento de desempate desse olhar. E um não vai levar o outro só para acabar a discussão. A gente nunca fez isso e sempre teve discussões que foram altamente relevantes e que me fizeram aprender muito. E eu diria que todos aprendemos nessas discussões. A humildade do Wilker, do Rubens, a humildade do Bial que quem não conhece não imagina, e também da Dira, da Soledad. Eu tive sorte de trabalhar com pessoas que têm um grande talento, um grande reconhecimento, um grande conhecimento e ao mesmo tempo uma grande humildade. De ouvir e aceitar argumentos que sejam realmente válidos. Então esse processo enriquece pessoalmente quem está envolvido com ele.

Comentastes sobre seleção e até de critérios de maneira que puxastes em outro contexto. Como vocês trazem esses critérios? De selecionar bons filmes, de qualidade técnica? De se encaixar numa identidade do Festival de Gramado? Existe uma tentativa de costurar os filmes da curadoria, criar uma narrativa?

M. S.: Bom, primeiro... a gente nunca começou por aí, entendeu? Antes de ver os filmes “Este ano o festival vai ser isso.” A gente sempre teve que o universo conspirou em nosso favor que a gente escolheu os filmes e depois eles nos mostraram a linha que o festival teria. O que a gente busca? Há critérios cinematográficos, domínio cinematográfico, os critérios técnicos, a utilização da técnica, filmes de ficção que tenham atuações. Porque a curadoria tem que pensar nisso, que prêmios o festival tem? Tem prêmio de atuação, então não dá pra ter só documentários. Tem que ter filmes com atrizes e tal. Tem atuações. Do ponto de vista técnico tem filmes dentro dessa seleção que se sobressaem? Quando tu olhas o elemento técnico, cinematográfico, autoral, o elemento de atuação. Se tem destaque de direção e outros elementos. Isso já vai determinando a seleção, tu já vai cortando filmes que não apresentam isso. Por outro lado, também existe uma preocupação, essa é universal, que é representatividade. Não é um festival de bairro, não é um festival regional. É um festival nacional e internacional. Então, o que tem que pensar? Nacionalmente tem que ter representatividade. E não é só o cinema de São Paulo ou do Rio, ou só o cinema de

Pernambuco ou só o cinema gaúcho. Por isso que se a gente tem que selecionar sete filmes, eu entro com vinte e que são possíveis, e ali a gente vai vendo. Os critérios principais são esses primeiros que te falei. Estamos falando de cinema? Então é critério cinematográfico. Estamos falando de universo contemporâneo? É uso das técnicas que estão aí à disposição. O que ele tem nas narrativas que são também inovadoras, inusuais. Filme que chove sobre o molhado, também não é o filme desejado. Se busca isso como diferencial importante. Também os filmes podem não ter todos esses critérios, eles podem ter alguns desses critérios. E aí a gente joga esse filme, se ele tem uma qualidade, para que o júri também decida entre a soma das qualidades, qual filme vai ser o vencedor. Tem esses critérios bem claros e objetivos. Não vamos colocar entre 7 filmes, 6 de São Paulo. Vamos ser execrados em praça pública. E não faríamos só para não sermos execrados, não fazemos porque sabemos que é um festival que tem que ter representatividade nacional. Então a gente vai ali em busca do melhor filme carioca. Entre aqueles que se salvaram na seleção inicial. O melhor filme de Pernambuco. E se tiver ali, o melhor filme de Goiás. E assim vai, sabe? Mas esses são critérios que vão surgindo no final. Pode acontecer, não aconteceu até agora. Mas poderia acontecer da gente selecionar 7 filmes e 5 são de São Paulo. E aí, né? A gente começa uma discussão. Quais são os menos piores dos outros? Como que fica isso? Aí a gente começa a olhar pro bloco que a gente selecionou. Primeiro olhamos os 200, e aí é complicado e vai reduzindo. E quando chega no bloco de 20 filmes, aí tu já começa a ter uma massa mais identificável individualmente e também o diálogo que elas propõem e produzem entre elas. E aí onde também a sensibilidade, o olhar, a experiência, capacidade da curadoria como equipe faz funcionar melhor se fosse uma pessoa. Porque uma pessoa pode cometer tantos erros, tantos erros e não por maldade. Muitas vezes por uma falta de outros olhares necessários.

Falastes do histórico que Gramado tem com críticos gaúchos e claramente uma ligação ao PF Gстал. A crítica de cinema sempre foi fundamental dentro do Festival de Gramado, na sua gênese inclusive. E pela tua presença como crítico ali na equipe curatorial. O que pra ti faz com que o crítico seja esse profissional ideal para a curadoria num festival?

M. S.: Muito por seu acúmulo profissional, primeiro. Muita gente gosta de cinema, mas nem todo mundo tem esse acúmulo que a gente tem. Eu continuo vendo, pelo menos, dois filmes por dia em toda a minha vida, sem falar em séries. E tu pode perguntar e outras pessoas perguntam “E como tu faz?”. Se eu começar a te dizer tudo que eu faço durante o dia, tem

gente que enlouquece. E isso não é para me vangloriar, mas é para dizer que depois dos 50 anos se tu não souber organizar o teu tempo de uma maneira produtiva e frutífera e que te dê felicidade, tu fracassou. Fracassou. Mas eu digo que eu consigo fazer, porque eu utilizo meu tipo para isso também. E isso gera um acúmulo. São 58 anos de ver filmes. E claro, estou falando desde lá dos Jetsons e do Perdidos no Espaço até O Homem do Norte. É um acúmulo de filmes passando por todas as curadorias e seleções, e festivais. Que te dão um acúmulo, uma experiência, uma vivência com filmes. Quando eu vou a festivais no exterior, eu procuro me alimentar ali de filmes, e contatos, e conversas e aprender. Eu não vou para ensinar jamais, eu vou para prender. E aprendo e vejo. E é uma grande riqueza. E faço há décadas como crítico de cinema. Só isso já seria um diferencial fundamental para ter esse tipo de pessoa que circula no meio, que acumula esse conhecimento tanto na prática quanto na teoria. Eu dou aula em Produção Audiovisual e acabo acumulando desse universo. E estou em contato também, é algo interessante me parece, estar em contato com essa geração que vem produzindo, que vem questionando e que vem discutindo e que não sabe quem é Eduardo Coutinho. E tu começa a trabalhar. E não sabe quem é José Wilker, mas sabe quem é o Skarsgard, essa gente toda. E isso também vai te alimentando. O universo acadêmico, o universo da crítica. Tudo isso gera um acúmulo muito importante na hora de sentar à mesa e traçar um desenho curatorial para um evento do porte de evento do Festival de Gramado.

Mas eu faço com o mesmo prazer, o mesmo profissionalismo e o mesmo olhar quando eu faço para Punta del Este, quando eu faço para Piriápolis, quando eu sou convidado para um festival de Ushuaia para selecionar filmes. Nenhum problema, é sempre o mesmo olhar. E gerado por esse acúmulo também. "Ah, queremos filmes que falem sobre a água." Esses tempos me pediram para um festival lá de Ushuaia. Legal, tá bem. E aí eu vou na minha memória, nas minhas anotações... que filmes eu vi nesses últimos dois anos? E ser curador de festivais me dá essa possibilidade, eu vejo filmes que as pessoas não vão ver, vai demorar a ver. Primeiro que se eles não são selecionados para o festival, eles ficam ali até outro festival. E depois só são vistos naquele festival. E então eu consigo dar essas informações também. Te diria assim, o crítico de cinema é um dos elementos fundamentais para construir uma curadoria competente de audiovisual em festivais e eventos.

Como curador acaba que se pensa muito no público e mais do que um público da curadoria, eu acho que né fruto do seu trabalho, é também quem é o público do festival. Então eu

queria entender o teu pensamento como curador sobre o público, sobre a recepção do festival, seja como curador com os teus critérios como também como o festival se apresenta como identidade.

M. S.: É, aí tem duas conversas bem possíveis. Uma é falar comigo como curador do Festival de Gramado especificamente. A outra é a gente fala sobre curadorias de outros festivais que eu possa ter feito, porque a gente já comentou meio *un passant* a nossa outra fala que cada festival tem as suas características muito próprias e específicas, né? Eu vou falar especificamente de Gramado, né? O que que tem Gramado? Tem que entender o contexto. Gramado é uma cidade do interior, é o único festival grande festival entre os cinco que eu poderia citar no Brasil que é feito em uma cidade do interior e não numa capital. Festival do Rio, Mostra de São Paulo, Cine PE, Cine Ceará, Festival de Brasília. O Olhar, que é de Curitiba. Quer dizer vários que eu poderia te citar entre os grandes festivais que o Brasil tem e esse é o único feito numa cidade anterior. Uma cidade do interior que tem 35 mil habitantes e que no momento do festival, o público que vai ao Festival também é muito específico. Do que que é formado o público do festival de Gramado? os convidados, convidados que significa assim: pessoas da cidade, são né, dentro das escolhas da cidade ali os empresários, né os intelectuais os políticos. Aquela massa que é que sempre convidada em eventos, seja cinema, gastronomia. automobilismo, tal. Quer dizer, são aquelas pessoas que vão para o evento seja qual evento for. Não há uma identificação direta com o evento. Segundo são os que participam do festival. Então as equipes dos filmes, os críticos de cinema, os jornalistas que não são críticos mas que fazem uma cobertura jornalística e um número muito menor de podia chamar assim mesmo de publico fora desse universo. Que aí seriam os turistas de Gramado. Mais do que a população de Gramado. Porque a população de Gramado trabalha durante o ano todo, inclusive no festival, e vive desses eventos. Então, ao se pensar a curadoria do festival em relação ao público a gente pensa nesses quatro elementos ali, né? Os convidados, a crítica especializada, os jornalistas e eventualmente os turistas que foram, estão ali e tal. Alguns que já compraram o pacote no ano anterior para ir festival. Já compraram o ingresso sem saber que filme ia ter tal, né? Isso também acontece muito. O cara compra lá, mas não sabe que filme vai ter. E aqueles que da última hora podem entrar, né?

Então isso dá um público extremamente eclético, né? Diferente, por exemplo, se eu imagino se eu for fazer o festival de Cannes. Eu sei, eu tenho um público que vai... ao Festival. Gramado

é um número muito limitado de gente que vai... ao festival. Fora nós. Cobertura jornalística e tal, crítico de cinema. Então o público é reduzido, né? Então ao se pensar nisso, tem que pensar numa palavra que para mim tem sido um Norte durante esses 12 anos de curadoria. Quando nós começamos lá com o Wilker e com o Rubens, a gente já estabeleceu a nossa palavra-chave era diversidade. Ponto fundamental.

Às vezes as pessoas “Ah, então esse ano vai ser político. O ano que vem vai ser social. Aí esse ano vai ser educacional” Não, quer dizer, dentro do limite que a gente tem que é a quantidade de produções, por causa da tela que nós já falamos outra vez, a gente pensa dar a maior diversidade possível. Então esse é o primeiro ponto né? É uma diversidade que tá limitada também pelo número de filmes. Eu comentei na outra vez é muito mais tranquilo tu ter uma diversidade numa mostra de São Paulo com 350 ou 400 filmes. ou no Rio ou outros lugares. Quando é uma diversidade em sete longas, ficção sete longas documentários. sete sete longas estrangeiro, tu não pode abranger o mundo todo. Então, a diversidade de possível dentro dos números que a gente tem, né? Eu diria que esse é um ponto fundamental, olhar para esse público e pensar... bom, a gente vai mostrar para esse público pelo menos um pouco da diversidade que tem na produção brasileira e na produção estrangeira dentro daquilo que nós recebemos para o a edição daquele ano.

Falamos sobre o que tornava o crítico esse profissional ideal na curadoria dos festivais, mas agora eu queria levar isso para um lado mais pessoal. Como a crítica de cinema ela vem influenciando ou afeta de alguma forma o teu trabalho como curador?

M. S.: Eu diria assim, o fato de eu ser crítico já me coloca também junto ao universo da crítica. Então me faz poder observar um pouco elementos bem concretos como o que a crítica espera quando vai a um evento como o festival. E aí a gente tem vários níveis de críticos. Bem objetivamente, entre nós... tu tem aqueles que começam e acham que sabem tudo e falta muito para saber. Tem aqueles que já são descolados e que conhecem e tal. Então tu tem diferentes olhares, diferentes níveis, diferentes discursos e como a gente falou da outra vez, hoje a gente tem muitíssimos mais lugares onde exercitar essa crítica. Expor essa crítica. E aí o cara bota lá no seu Instagram, no seu Facebook, no seu Twitter, né comentários. Então tem de todo tipo, né? E tem os críticos tradicionais com veículos com credibilidade, estabelecidos e que tem uma tradição de acompanhar o festival. Aí tu não tem a crítica, né? Tu tens os

críticos nas mais variadas expressões, todos legitimamente e democraticamente com seu espaço de análise. E de acordo também com a sua experiência, o seu background, seu acúmulo. E o que eu costumo dizer quando a gente faz uma crítica, a gente muitas vezes fala muito mais de nós do que do objeto que nós criticamos. E então a gente também olha para isso, né? Mas do ponto de vista do curador para mim é muito importante, por exemplo, nesses últimos tempos ter ao lado na curadoria pessoas que não são da crítica. Pois eu não considero saudável que fossemos sempre três críticos. E mesmo quando a gente começou lá, o Wilker e o Rubens, eu via o Wilker como aquele grande ator que gostava de cinema e que fazia comentários de cinema e eu via o Rubens como o crítico profissional, né? Então ali a gente tinha dois níveis diferentes. E eu via o Rubens sobre tudo como aquele crítico com o olhar de Hollywood, o olhar de Berlim, o olhar de Cannes, quer dizer uma coisa muito internacionalizada. E aí depois as coisas foram acontecendo, coisas foram mudando e hoje estamos aí com duas atrizes que consomem muito audiovisual porque também fazem e produzem, mas consomem como audiência, né? E eu diria aí uma audiência extremamente qualificada. Muito participantes de festivais de cinema por várias partes do mundo, a Soledad e a Dira, no Brasil sobretudo. E aí o que se dá é uma soma de olhares. De pensar, eu penso também, como crítico. A Soledad pensa como aquela atriz internacional, do filme do Oscar e que tem essa conexão com o universo latino, ibero-americano mais forte do que eu e a Dira. E a Dira pensando como aquela atriz brasileira que frequenta muitos festivais, é impressionante quase todos os festivais que eu ia lá estava a Dira como homenageada como convidada ou como jurada, ocupando vários papéis. E Isso aproximava ela sempre. Essa diversidade da curadoria também compõe um olhar importante porque a gente não faz um festival para a crítica. A crítica participa do festival dando seus olhares, as suas contribuições e deixando as marcas importantes que permanecem. E esse é um trabalho fundamental como crítico eu posso dizer. O que permanece de um evento como esses, é o que a crítica faz. Você vai lá e procura aí 45ª edição do Festival de Cinema de Gramado, vai aparecer claro além de dois ou três sites lá de Gramado, das festas, não sei o quê lá, aparecem os críticos, aqueles que o algoritmo bota lá em cima, e um monte de outras páginas que dá uma análise interessante e um olhar extremamente diversificado. Tu vai ter ali caras que vão achar a edição maravilhosa, excelente até gente que vai dizer “Olha, não... poderia ter sido”. Tá bem, são todos os olhares que são possíveis hoje graças a essa democratização da expressão e que vão marcando a história de um evento como festival de cinema, né? Então a gente não faz o

festival para o público, não faz o festival para a crítica, não faz o festival para Gramado, não faz um festival para Gramadotur. A gente faz um festival para todas essas pessoas juntas e essas instituições E essas entidades juntas. Por isso que tem eventualmente um pensamento bem complexo assim na hora de compor. Se eu fosse fazer um festival só para crítica como eu já fiz em alguns lados, por favor, tu tens um recorte que a gente conhece. “Esses são os filmes que a crítica vai gostar que a crítica, que vai se envolver e tal.” Se fosse fazer um festival só para o público, alguns filmes que são muito mais dos que dialogam muito mais com a crítica pela exigência do olhar, pela profundidade, pela necessidade desse acúmulo e tal não seriam selecionados, né? Então tu percebes que aí tem um uma complexidade, né de olhares que não é assim para satisfazê-los, mas a gente tem em conta quando vai compor a curadoria.

Eu inclusive faço parte desse grupo que algumas vezes criticou e eu acho que é muito interessante olhar as respeito estudando mais os festivais e olhar mais para o trabalho do curador para ver a complexidade com a qual tu lida e todos os curadores lidam. E eu acho que Gramado é um ótimo objeto de estudo exatamente por essa complexidade. E é isso eu acho louvável. Pois qualquer um que se coloque a equilibrar tudo isso, porque não é fácil e é um é um festival com uma tradição, é um grande peso, é uma responsabilidade tremenda. Agora, puxando aqui um pouco para mim e fazer um parêntese. Te escutar a respeito é uma grande de uma escola. Os críticos que tanto questionam tantas coisas, deveriam se propor a escutar. Lembro de uma mesa da ACCIRS, uma vez lá no Festival, que tu comentou sobre algumas coisas e fiquei com isso na mente, apesar de algumas vezes criticar. Mas é muito bom estar aqui e, inclusive, nesse momento te agradecer pela tua abertura e recepção em querer, enfim, falar sobre. Pois é um assunto de uma complexidade.

M. S.: Legal que tu digas isso, assim... obrigado até pelo teu comentário. Porque quando a gente fala isso fora do Brasil e as pessoas que não conhecem o evento ficam impressionadas pela complexidade e que é também um desafio maravilhoso. Que como diria o Toquinho uma vez, citando um ator: “O que eu faço é complexo, eu tenho várias cenas para repetir, muitas cenas, muita coisa... Mas é melhor que trabalhar.” É essa coisa de que é complexo, mas é maravilhoso de fazer. Só que isso que tu tá dizendo, esse diálogo que nem sempre a gente pode ter, às vezes é isso, a pessoa cai lá em Gramado e aquilo já existe né? Tantos anos... E cai naquela Roda Viva. E tu vê, tu escreve, aí tu tem impressões. E às vezes é muito rápido toda esse mecanismo. Eu vejo e tenho que escrever, tem que fazer, tem que postar, tem que

não sei o quê. Mas conhecer a profundidade disso não é simples também, né? Eu até fico feliz que tu estejas trabalhando academicamente sobre essa questão da crítica e das curadorias porque isso também é um trabalho a ser valorizado e visto com essa complexidade que se tem. Aí quando eu te digo que lá fora quando a gente fala com pessoas que entendem desse métier, eles ficam impressionados em como é que é Gramado consegue isso. Aí eu digo não, nem sempre consegue. A gente tenta. Antes não deu certo, aí muda, faz adequações e tal, né? Nada é fechado, mas são 50 anos, né? São 50 anos de experiências acumuladas, algumas que deram mais certo que outras. Mas tudo que a gente tem hoje é graças ao que foi trilhado antes e o tudo que vier daqui para frente também será né? E esses estudos feitos academicamente como teu assim, só vão contribuir também para entender um pouco mais profundamente essa lógica que para alguns pode parecer só um evento né? Mas é um fazer de muitas relações que se estabelecem com o passado, com o presente e com o futuro de uma arte que é o cinema. Mas isso são divagações, né?

Eu acho que pode ser uma pergunta muito simplória, porque a gente vê aí muitas coisas que se comentam sobre a curadoria e a dificuldade, uma certa precarização. Tanto na crítica quanto na curadoria são poucos que tem a possibilidade de trabalhar com esses dois campos de uma maneira mais regular. Então, eu queria saber se tu achas que é possível, de alguma forma, exercer apenas curadoria no Brasil? Curadoria em cinema que seja em festivais, mostras, eventos.

M. S.: Eu te diria objetivamente, primeiro, pelo que eu conheço da América Latina, não é possível isso. Porque não há uma valorização desse trabalho curatorial. E eu estou te falando do universo do cinema. Mas de repente posso te falar de outros universos, das artes plásticas, do teatro e tal. E não há uma valorização. E eu digo que não há uma valorização financeira, né? Quer dizer não dá para viver dignamente só fazendo isso. É muito complicado. Porque do que eu conheço, dos organizadores de festivais e dentro das suas propostas orçamentárias, o que se propõe para a curadoria sempre é um valor assim que é menor do que deveria ser. Gramado deve ser um dos lugares que melhor remunera a curadoria, mas também isso é um trabalho que se vem fazendo de bastante tempo. Até porque, convida lá o José Wilker para fazer parceria com Gramado, para fazer a curadoria de Gramado por 100 reais. Não, o cara não vem, né? E logicamente também nesse ponto se trata de um festival que tem o José Wilker na curadoria. Que gera um atrativo para o evento. Então também é uma coisa que é

dos dois lados essa relação. Mas não se tem realmente, não é um uma profissão que eu diria assim, que pudesse ser seguida. Até porque assim dificilmente a pessoa seria curadora de mais de um grande evento eu te confesso. Objetivamente teve uma vez que eu estava lá no Cine PE com um pessoal de Gramado e o Cine PE me disse “Ah, ano que vem Marcos tu vais fazer a curadoria do Cine PE!” E o pessoal de Gramado disse “Não, não, não. Só faz a curadoria de Gramado.” E eu dizendo, pô, quando vê eu vou ganhar um coisa aqui para ganhar uma grana. Mas aí, claro, a gente conversou e eu entendi. O fato da exclusividade da curadoria era algo importante. Então é dificilmente a pessoa não vai ter essa exclusividade, porque isso também gera um olhar “esse é o esse é o nosso curador” Imagina a Dira Paes e a Soledade fazendo curadoria de todos os festivais. Aí perde um pouco a própria característica que o festival de propõe. Mas tem essa situação, não é um lugar que tem uma valorização. A gente que está no meio, a gente conhece, sabe como é complicado isso. Fazer uma programação, até uma programação de sala de cinema é uma coisa complexa ao mesmo tempo um programador remunerado com uma miséria, né? Porque na hora de fazer o orçamento dessas coisas não se tem a ideia, não se tem o olhar sobre o que significa aquilo. E aí eu te digo assim, alguém pode dizer “Ah, mas isso é um trabalho que tu vai assistir 300 filmes, vamos calcular ali 300 filmes. Sei lá eu te pago 10 reais por filme.” Se tu fizer uma ideia assim mercadológica. E aí para essas pessoas eu sempre digo “Sabe quanto eu demorei para poder fazer isso? 50 anos.” Quer dizer, não é o que eu vi na semana passada. É a valorização desse trabalho que tem que ser olhada também nessa perspectiva, né? O profissional aqui não é que ele fez um curso de 1 mês, de 2 meses ou de 1 ano e ou 2 anos e ele está pronto. O trabalho dele é o acúmulo desse tempo todo. E como é que tu paga um acúmulo desse? Como é que tu remuneras um acúmulo desse? O capital que não se se vê. Então isso está relacionado a esse olhar de remuneração. “Ah, então tu vai gastar uma semana para fazer isso.” Eu lembro quando a gente fazia seleção de curtas lá em Gramado. Em outros tempos a gente ficava uma semana no hotel, das 8 da manhã às 10 da noite vendo filme, conversando... E assim tu pensa, “Ah, mas é uma semana...”. Aquela semana eu estou parado ali. Mas eu só estou ali, porque são anos de acúmulo para aquilo. É o mundo que paga um jogador de golfe milhões e outras profissões não né? E uma que nem é profissão, né que é atividade. Menos ainda. Então, a tua pergunta de se poderia viver disso. Olha sobreviver se daria um jeito, né? Porque brasileiro dá um jeito para tudo. Mas assim, dignamente, e bem... não, precisa melhorar muito mais para que se dê isso.

Porque é um acúmulo que vai acontecendo. Como é que tu te tornas melhor curador, um melhor programador? Quanto mais obras tu assistes, quanto mais críticas tu fazes, quanto mais programações tu desenvolves. Isso é acúmulo de tempo, né? É o tempo que é o que nós temos de valor máximo. Eu sempre lembro lá do O Preço do Amanhã, com o Timberlake. É assim, está marcado na nossa pele aqui. Eu dou o meu tempo. Quanto é que custa isso? 2 minutos? Toma. Então é isso, né? Eu estou dando o meu tempo e o tempo é o mais precioso que a gente tem, então é o acúmulo de tempo que te faz ser a pessoa certa para aquela atividade. Mas precisa ser valorar não a atividade só em si, precisa a ser valorado... Valorizado, né. Valorado é espanhol. Valorizar toda a trajetória que te fez chegar até ali. Acho que falta isso, para que a gente possa tenha um lugar para todos almejar e quando chegar lá, estar bem.

Neusa Barbosa (26 de março de 2022)

Neusa, gostaria de começar a conversar contigo sabendo um pouco da tua trajetória profissional. Entendo que iniciastes como jornalista, mas gostaria de ter esse panorama profissional teu na crítica.

Neusa Barbosa: Assim, eu estudei jornalismo na ECA-USP e comecei a trabalhar em jornal na Folha de São Paulo, e aí era cobertura diária. Na época a editoria se chamava “Cidades” que é um pouco de tudo, né? Você pega greve de professor, trânsito, enfim um monte de coisas e até campanha política. Quando tinha campanha de prefeitura, a gente entrava naquela de ficar atrás de candidato. Mas enfim, eu acho que isso foi bacana, porque o jornal diário te dá uma tremenda escola, porque você todo dia tem que produzir uma matéria e ir contra o relógio. Então você desenvolve uma habilidade de texto, de pensamento que é útil pro resto da vida. Você está fazendo um texto de emergência que tem que ter coerência...começo, meio e fim, aquela coisa. E eu só fui entrar na crítica anos depois quando eu fui para a revista Veja São Paulo que aí eu fazia a coluna de filmes, que tinha além da coluna uma sinopse de cada um dos filmes em cartaz. E olha só, era uma sinopse bem bonitinha, não era tão seca como a dos jornais de hoje. Era mais elaboradazinha. E tinha toda semana um destaque, que era uma crítica. Foi aí que eu comecei a praticar a crítica mesmo.

Um pouco antes disso eu também trabalhei na Folha da Tarde, e eu trabalhei na editoria de cultura. Mas eu não fazia crítica, eu fazia mais entrevistas e reportagens sobre cultura. Então a crítica começou na Veja São Paulo. E foi uma coisa que foi ficando na minha vida, mesmo depois quando eu saí de lá. Fui colaboradora do Correio Popular, um jornal grande de Campinas. Foi no Correio que eu comecei a cobrir festivais. O primeiro festival que eu fui foi Gramado. Justamente, né? E o primeiro festival internacional também foi para eles com Veneza. E eu acho que é uma experiência muito importante para um crítico cobrir festivais. Acho que eu tive a sorte, na minha história de vida, de pegar esse período que o cinema brasileiro da retomada e que houve um crescimento de festivais no Brasil muito grande. Isso estimulou a produção. Eu conheci muitos diretores, atores, técnicos. Eu acho que essa convivência que você tem nos festivais com essas pessoas por trás da câmera te ajuda muito a compreender também como que um filme é feito, a dureza que é, a dificuldade que é. Isso tem que se refletir na sua crítica. Você conhece o *métier* dos caras, né. Você fica muito no seu

pedestal de crítico, intelectual, lê livros e tal. Mas um dia vai num set e vê como é aquilo. Que doidera que eles têm que dar conta todos os dias com prazos e produções. Acho que ajuda muito a avaliar melhor o que é cinema mesmo. E o festival internacional também, as conversas, as coletivas e conhecer as pessoas que você gosta muito. Sei lá, o Ken Loach que eu amo de paixão. A Gena Rowlands! Um dia ela foi pra Cannes, ela era homenageada. Nossa, gente... essa mulher, ela é a minha Deusa. Aquela mulher na minha frente. Um dia eu vi a Sophia Loren em Veneza. Ela passou no saguão do hotel. Sabe, é muito emocionante você ver isso. Não que seja assim, que você seja um deslumbrado ou um baba-ovo. Mas acho que a paixão pelo cinema não pode abandonar o crítico. Se não, você tem que mudar de profissão. Se você perder a paixão pelo que você faz, vai fazer outra coisa.

Então acho que foi meio isso, eu vim do jornalismo e fui entrando na crítica. E na internet fiquei de vez. Criei o Cine Web e estamos aí, meio dinossauros sobrevivendo a todo esse tempo e vendo o que acontece. Agora estamos vivendo um período não tão belo e criativo como a retomada, mas acho que estamos num período de resistência e reinvenção e que não é um período perdido.

Eu encontrei uma foto tua ao lado de uma tela de computador com o CineWeb aberto e lembrei que existiu um momento na vida do jornalista ou do crítico em que ele segurava o jornal com a sua primeira matéria publicada e agora...

N. B.: Sim! É aquela deve ser dos primeiros tempos, acho que o visual do Cineweb era diferente, a letra, tudo. Mudou muito. E eu vim da imprensa escrita, do texto. Eu trabalhei em jornal, em revista. Você tem que ter um texto próprio. E a linguagem da internet, embora claro eu escreva na internet, quando você faz um vídeo você tem que ter uma outra linguagem também. Você não vai falar do jeito que escreve.

Como a curadoria surge nessa tua trajetória, foi em paralelo?

N. B.: Foi em paralelo sim. No caso do É Tudo Verdade, foi em 2006 que o Amir Labaki, que é jornalista também e que a gente já se conhecia, que ele me convidou para integrar o time de curadores. Ao longo desse tempo tem sido mais dos longas brasileiros, no caso. Mas já fiz também seleção dos curtas internacionais, às vezes a gente entra em outras searas lá. Mas basicamente tem sido longas brasileiros documentais. Foi mediante um convite e acho que é

uma experiência legal, bacana para um crítico, mas ao mesmo tempo é uma experiência que você tem que compreender que não é a mesma coisa. Quando você avalia um filme para escrever uma crítica ele não é necessariamente, do mesmo modo que você vai avaliar se um filme deve ou não entrar para uma seleção. Porque pra seleção você olha muito, não só você avalia individualmente cada filme que você tem a sua disposição, que são em geral mais de 100 que a gente avalia. Teve uma certa redução no ano passado, mas passa de 80. 80, 100, 120. Depende do ano. A gente começa no final do ano. Tá fechando as inscrições e a gente já tem que começar. O festival começa no final de março, começo de abril e tem que estar tudo pronto.

Então, o olhar que você desenvolveu como crítico é útil. É uma ferramenta. Você vê como o filme foi feito tecnicamente, se ele dá conta do assunto. Mas não necessariamente... Um filme que muitas vezes não é tão bem acabado tecnicamente e até não dá totalmente conta de um assunto, às vezes ele é um filme importante para fazer parte de um festival por causa do tema, por causa do momento. Então quando você avalia se esses filmes devem fazer parte e esses não, você leva muitas mais coisas como curador. E é o conjunto do festival também. Os filmes dialogam um com o outro? Eles têm uma variedade de temas? Ele tem uma significação pro momento do país. Porque um festival de documentários tem um pouco esse aspecto. Acho que você ganha ferramentas a mais para avaliação. Às vezes um filme, como eu falei, que não é tão bom tecnicamente ele merece mais estar por causa da relevância que ele pode ter naquela seleção daquele ano.

Então de 2006 até agora estás no É Tudo Verdade?

N. B.: Sim, continuo lá. Faço todo ano, faço parte do grupo.

Mas estávamos falando de uma crise do crítico. Parece que essa crise existe desde o dia 1.

N. B.: Desde sempre. Quando eu me formei no jornalismo, a gente estava vivendo aqui no Brasil (e o Brasil por si só já é um país complicado), tinha uma recessão no mercado, e o jornalismo sempre foi um mercado de trabalho restrito. E foi nesse ano que consegui emprego.

Mas assim, não tem nenhuma lógica. Mas existe uma crise permanente do jornalismo e da cultura. O jornalismo cultural, então... Que ele perdeu muitos espaços ao longo dos últimos anos. Existiam cadernos dos jornais, a empresa escrita também piorou muito. Os jornais perderam muita relevância. A Folha tinha o Folhetim. A Gazeta Mercantil, que nem existe mais, tinha um caderno cultural belíssimo, extraordinário. Então esses espaços vão sendo perdidos. O Valor tem um caderno lá, mas ele não é só cultura. Diminuiu o espaço de cultura dentro do Valor. Eu fui colaboradora do Valor quando ele começou, nesse caderno cultural cheguei a cobrir Gramado pra eles, fazer entrevistas. Isso tudo não existe mais. Então eu acho que o espaço da cultura, eu acho que a internet se tornou o canal de expressão. Pessoal correu para a internet pra ter espaço. Revistas também deixaram de ter.

Nas bancas não tem nada. Na Europa é quase um paraíso.

N. B.: É porque tem muitas revistas de cultura na Europa. Na França tem aquelas revistas de cinema que continuam a existir mesmo mudando uma ou outra, quer dizer, a Cahiers acabou, né. Mas existem ainda ou que seja na internet. Porque eu não vejo um problema se ela continua na internet. Não tem nenhum problema com isso. A revista tá lá, com cultura.

Se abre o espaço na internet, mas ao mesmo tempo as pessoas começam a escrever por conta própria. Elas saem dos veículos que elas tinham um vínculo. É um profissional, ele ganha um salário, ele ganha por trabalho. E quando corre pra internet, é eu faço meu blogue, eu escrevo lá. Mas como ganhar dinheiro? Coloca anúncio no site? Ele acaba virando chefe dele próprio. Por um lado é interessante, mas por outro...

N. B.: É mais um corre, pois você tem que acumular coisas tipo administrativas. Você tem que procurar parcerias. Há um ano e pouco a gente começou uma campanha de financiamento coletivo, mas a gente também tem que correr atrás de conseguir novos assinantes. Você não pode deixar só na plataforma que arrecada, porque eles não fazem essa função. A equação financeira na internet é complicada.

Vem todas as redes sociais, os algoritmos.

N. B.: Nem quero reivindicar um espaço de adolescente que é estrela do TikTok. É diferente da gente. A gente faz vídeo para o Instagram, coloca coisa no Twitter. Mas a gente está em

outra faixa, a gente tem um outro conteúdo. E a gente tem de ter isso. A gente não quer fazer performance, não tenho idade para isso. E na internet cabe tudo isso. Cabe essa variedade, tem um público para isso. Pode ser que seja menor, diferenciado. Mas a gente quer manter esse espaço funcionando.

Não sei se é o teu caso, mas daria para a gente entender que essa crise faz com que os críticos busquem outros trabalhos além da crítica? Já que com essa diminuição de trabalhos a curadoria surge como uma possibilidade de expandir? Existem muitos críticos em assessoria de imprensa também...

N. B.: E a docência também. Muitos colegas meus fizeram mestrado e doutorado e começaram a dar aulas. A universidade vem sendo outro caminho.

Podemos concluir que era um campo mais estável o da crítica? Por estar dentro dos jornais e das revistas, por ter uma regularidade. É possível dizer que existia esse profissionalismo da crítica? E de repente vira algo mais instável e esse crítico acaba tendo de expandir por essas frentes todas. Na tua trajetória, pensas em ter de fazer bem mais no cinema além da crítica?

N. B.: É porque você passa a não ter uma remuneração regular. Você trabalha numa redação e tem um trabalho fixo, aí você pode se dedicar e não precisa se preocupar tanto. Mas com a irregularidade financeira da internet, você tem que pensar sim em fontes alternativas de renda. Uma delas é a curadoria. Outra delas é que a gente também dá cursos, produz textos para catálogos de mostras em organizações como SESC, Centro Cultural Banco do Brasil. Muitas vezes eles procuram a gente para fazer textos para catálogos, textos críticos. Agora com a pandemia virou mediar debate pelo Zoom. Antes era ao vivo né e você tem um cachê por isso. Todas essas atividades vieram, de certa forma, tentar complementar o que às vezes como crítico você não consegue ter como uma fonte fixa de renda. A curadoria também tem isso, você tem um período pra ela. Você não vai ganhar o ano inteiro por aquilo. Também fiz, ajudei muito na seleção da Mostra de São Paulo, vários anos eu fiz. Mas é um pouco diferente. A gente vê uma série de filmes que são muito muito diferentes. No geral são internacionais, mas até tem uns brasileiros. E você faz um relatório dizendo assim “É legal entrar porque..., porque não...” Mas quem faz a decisão final é a Renata [Almeida], diretora da Mostra. Você

não tem uma palavra final, você assessora a curadoria. O que é um pouco diferente do É Tudo Verdade, onde você participa das decisões, dos comitês.

Acho que o trabalho na Mostra talvez seja mais uma consultoria de programação, não chega a ser tanto curadoria. Porque quem vai costurar tudo isso é a Renata.

N. B.: Nós damos mais uma consultoria mesmo. A gente até fala “esse filme seria legal porquê? Por isso, por isso e por isso. Esse filme não porque é super machista, é mal feito, sei lá...”. Você faz um relatório que serve de um guia pra ela e ela eventualmente dá uma olhada, checar. Tem uma recomendação sua, mas a curadoria realmente é dela.

Fiquei curioso, pois é um evento de um porte monumental.

N. B.: Sim, são 300 filmes. Uma coisa doida! São vários jornalistas que fazem esse trabalho todos os anos. E é isso, uma consultoria. Tem filme até que pega no nosso lote e você já viu num festival fora do país. Tem filme que também já vem meio pré-selecionado. O filme passou em Cannes e é de um diretor importante. Claro, vamos passar. Não interessa se é bom ou ruim, tem a relevância de ser o que é.

N. B.: Agora o que é legal é descobrir filmes que você nunca ouviu falar. Países loucos, tipo Estônia e falando de um tema tão atual. Isso que é bacana na curadoria ou na consultoria, descobrir isso junto com o que você faz.

Na Mostra é um trabalho mais individual pois tu vais receber o lote, assistir os filmes e entregar um relatório. Já no É Tudo Verdade é bem diferente, vocês são um grupo fechado e vocês discutem. Lembra um pouco a comissão que tem em Gramado, cada um vai para um quarto de hotel ou de casa, assiste tudo e depois debatem para chegar numa seleção.

N. B.: Esse sim, aquele não, porque sim. Claro, sempre tem divergências. Sempre tem filmes que a gente gosta mais, mas os outros não gostam. Você meio que defende. Você vê coisas nos filmes porque você é mulher, o outro porque é homem, porque é gay ele viu um aspecto que te escapou. Então nesse sentido da reunião, a discussão é bacana também porque ilumina um aspecto que está meio escondido na linguagem do filme.

Isso da comissão lembra muito o aspecto de júri em festivais, muito comum para a crítica. Tem um presidente dessa comissão, então? Seria o Labaki?

N. B.: Sim, o Labaki é o diretor do festival. Então, claro... ele tem um peso. Até porque ele tem uma responsabilidade até fiscal da coisa e tem outro aspecto, ele também participa da seleção internacional, que tem outra comissão. Agora, ele participa das duas. Então, ele tem uma visão de conjunto que a gente não tem. E ele viaja muito para festivais internacionais de documentários. Então ele tem uma bagagem, digamos, maior pra ter uma ideia se o documentário brasileiro tá a altura do documentário internacional. Ele tem então esse poder aí mais nesse sentido.

Ele é o aglutinador, digamos assim. Ele vai juntar as mostras e dizer se elas estão relacionadas ou não.

N. B.: E às vezes surge uma coisa aqui que é relevante lá fora também. Essa questão indígena nossa atrai muita atenção lá fora. Tem outros assuntos que são muito nossos e que requerem muita explicação porque eles não entendem nosso contexto social-político. Mas a questão indígena é um negócio assim que pá! Vai chamar atenção e o júri no caso da mostra de filmes brasileiros, é sempre um júri internacional. Então a maneira como eles veem os filmes é diferente também, eles entram com a bagagem deles lá de fora.

E essa preocupação de público também, no sentido de que assim como a crítica fazemos pra alguém a curadoria também fazemos pra alguém. Como vocês pensam o público, o júri? Ou é construir uma narrativa entre os filmes selecionados e pronto?

N. B.: Acho que a gente não tem essa preocupação. Mas tem tido uma outra preocupação na competição brasileira de ter representatividade de todas as regiões do país. Que por um motivo econômico, Rio e São Paulo tem uma produção maior que Acre e Maranhão, sei lá. Então a gente tenta levar isso em conta. “Poxa, isso é o único filme lá da Amazônia” Sabe, isso pode às vezes quando tem dois filmes empatados isso pode ser um desempate. Seria bacana ter um filme da Amazônia nessa competição principal. Porque tem também as mostras paralelas. Mas a gente leva isso mais em conta do que os outros vão pensar, os estrangeiros do júri vão pensar.

Falando sobre a consultoria em curadoria que agora nomeamos. Sempre fico me indagando muito sobre essas comissões. Mas como é o processo de trabalho?

N. B.: E a gente não conversa, sabe? Eu sei que o Orlando Margarido, da ABRACCINE, faz seleção. Tem outros sócios da ABRACCINE e que são muito diferentes entre si. Às vezes eles gostam e indicam uns filmes que eu provavelmente não indicaria. E acho que isso enriquece, a Mostra fica mais variada. Porque o público da Mostra é muito variado.

Falando de consultoria, consultoria. Tem muito de programação. Às vezes, quando vê, é programação. É possível distinguir, separar programação e curadoria?

N. B.: A programação num geral é de um espaço. Até tenho amigos que fazem isso. Programação de uma determinada sala. Acho que aí é diferente sim. Aí você pensa não só na qualidade e raridade daquele filme, mas pensa no público que frequenta aquela sala. Tem outros critérios para programar uma sala. Fora a oportunidade, né. Às vezes cai na sua mão uma cópia rara de um filme que acabou de restaurar e aí é “Nossa, quero ser o primeiro a mostrar isso!”. E tem um pouco disso também na programação. Se bem que na curadoria também às vezes cai na nossa mão um filme que não está acabado. E o cara inscreve o filme e fala assim “Vou acabar, vou finalizar a tempo do festival”. Mas você vê um filme meio sem finalizar. E às vezes não está muito bom isso, mas “Ah, aqui vai entrar imagem assim.” Tem uma marcação. Então você tem que fazer um exercício ali de “Será que isso vai ficar bom no final?”.

E isso é interessante, e não sei no É Tudo Verdade. Na Mostra parece que são os filmes finalizados. Mas tem festivais que recebem inscrições e tem todo o processo de seleção na curadoria. Mas existe, pelo que tu acompanha, essas prospecções de ir atrás dos diretores, do produtor? De ter essa relação com a produção de maneira mais direta para criar esse circuito antes de chegar nas salas?

N. B.: O Amir tem um pouco mais isso próximo, desse conhecimento de que alguém está fazendo um documentário sobre assunto X e meio que trocar uma figurinha. Porque as próprias pessoas tem interesse em trocar uma ideia. A gente quando fica sabendo, também. E fica acompanhando pra saber se já terminou, conseguiu. Porque é um troféu ser o primeiro a apresentar aquele trabalho no Brasil. Internacional como o É Tudo Verdade, que pré-

classifica filmes pro Oscar. Tem uma importância grande a gente ter esses filmes inéditos, de diretores importantes ou de temas importantes.

Então tem esse contato com os realizadores. A gente vê muito em Cannes e quando vê o curador viu quase nada. É um filme do Ken Loach, não importa.

N. B.: É tem esses de cadeira cativa. O Michael Haneke, o Cronenberg.

(adaptado) A gente vê muito esse contato da crítica com os realizadores. Alguns críticos recebem o filme até de antemão de alguns realizadores que querem ser aconselhados sobre o que foi feito. Uma busca do crítico para legitimar. E são coisas que reverberam também na curadoria, de pegar os filmes meio incompletos e ver se cabe numa seleção ou de ter realizador sendo curador. Essa relação com os realizadores e artistas é meio complexa. Existe uma busca de artista somente como artista e curador como curador nas artes. No teu caso ali no É Tudo Verdade é uma comissão que vem majoritariamente da crítica, da academia?

N. B.: Acho que em geral eles vêm da crítica. Acho que tem uma ou duas que não vêm da crítica, pensando em todo mundo ali. Mas assim, não é comum, pelo menos comigo, não é comum ter esse convívio, esse contato de ver o filme. Eventualmente a pessoa inscreve o filme ainda faltando alguma coisa. O filme está pronto, mas falta o acabamento, créditos finais. Uma equalização qualquer. Mas assim, o filme é aquilo. Não tá faltando pedaço. Às vezes tá faltando material de arquivo, mas está indicado. Não lembro disso ao longo da minha vida, do diretor mostrar o filme para perguntar o que eu acho. Lembro assim, uma época eu fiz o pressbook de um filme do Beto Brant e aí vi realmente o filme ao longo do processo que eles estavam acabando. Mas eu fazia parte, eu ia fazer um *press book*. Claro que dei palpite, disse coisas, mas era diferente o meu envolvimento ali. Eu ia produzir material sobre o filme. Mas acho que não é tão comum isso. Acho que existe na moita, discretamente. Talvez, sabe que talvez devia ter mais? Às vezes quando a gente vê o filme e podia ser bom. A Mariane Morisawa, minha amiga que também é jornalista, ela diz “Esse diretor não tem amigos, né? Ninguém chegou pra ele e tocou no ombro e disse que isso não vai dar certo” Não tanto em documentário, mais em ficção que acontece isso.

Mas isso decorre um pouco do processo de produção no Brasil ser tão sacrificado. O cara consome tanta energia atrás de dinheiro, de fundos, de editais, que falta o tempo e a energia para dedicar nessa hora do roteiro, da produção, da pré-produção pro filme sair bom. Às vezes até de remontar o filme no final. Mas ele não tem mais tempo nem dinheiro, o que deu... deu. É um pouco do Brasil ser assim, o cara não tem sossego para produzir.

A comissão do É Tudo Verdade são, então, críticos de cinema.

N. B.: Acho que tem uma ou duas pessoas ligadas à universidade e também fazem crítica. Uma delas até faz crítica internacional, é uma polonesa que mora no Brasil, a Ella Bittencourt. Já vi matérias dela em publicações internacionais, em inglês. E tem a Ana Paula Souza, também jornalista, mas agora está mais na área universitária. Ela é editora agora na Carta Capital.

É uma comissão de quantos? Uns seis nomes?

N. B.: Não lembro, mas tem um pessoal de curtas também. Tem umas 10, 12 pessoas juntando tudo - curtas nacionais, internacionais, longas brasileiros e internacionais.

Em termos de representatividade de mulheres, tu vê um equilíbrio?

N. B.: Sim, tem bastante equilíbrio. Eu acho que é quase igual, se não é paritário é quase isso. Houve essa preocupação em algum momento. Isso é muito bom.

O que o crítico traz como curador? O que faz ele ser tão importante? Como tu estava dizendo, na comissão a maioria é crítico. E é notável, talvez se fizemos um levantamento os críticos de cinema em festivais estão sempre lá na curadoria. No começo do Festival de Gramado com o PF Gastal, por exemplo.

N. B.: É que assim, o crítico é mais por causa dessa bagagem que ele tem do ofício, da análise e tal. E também porque o crítico tem uma independência dos realizadores. Porque eu acho que é muito complicado às vezes, já foi já houve curadores em Gramado que são realizadores.

Ou que não trabalham com a crítica, como o Pedro Bial.

N. B.: É complicado aquilo. Quando é um realizador tem esse problema. Porque ele tem não só os conceitos dele como os amigos e os inimigos. Quando estiver lá ele não vai selecionar a

turma dos inimigos? Eu acho que é mais no sentido do crítico ser uma pessoa independente dos realizadores. Não que vai isentar de reclamação, porque tem cineasta que fala “Aquele pessoa não gosta de mim, não gosta do meu trabalho.” Recentemente aconteceu isso comigo. Daonde ele tirou que eu não gosto dele? Uma coisa besta assim, sabe? Você criticou um filme dele e ele acha que você não gosta dele. Você não gosta daquele filme, naquele momento.

Mas mesmo assim, o crítico é o cara que tá mais aparelhado para fazer parte da curadoria. Ou, às vezes, um professor universitário que vem da academia e não tem rabo preso com ninguém, só com as análises e a bagagem que ele tem. Nesse sentido é ótimo. São duas profissões que o cara tem instrumental de análise para fazer a curadoria, desde que ele tenha certa experiência também.

Não deixa de ser como sempre o gatekeeper. A pessoa está ali fazendo alguma filtragem em função de um público, um momento.

N. B.: Claro que sempre vai ter, sei lá, Festival de Gramado tem uma característica também. “Ah, esse filme não é tão bom, mas tem a Glória Pires e ela é amada pelo público. Nós temos que por esse filme!”. Deve ter esse problema para a curadoria lá também. Não condeno.

O curador também está em um sistema de marketing, de assessorias, de distribuidores.

N. B.: Cannes tem isso. Veneza tem isso. Eles têm isso mesmo. Ficam pensando quantos astros de Hollywood vão vir pra cá. Porque isso também atrai os patrocinadores. Patrocinador de Cannes é quem? É marca de carro, maquiagem. Eles querem ter a estrela para colocar os produtos deles, divulgar. Claro que tem essa preocupação. Vai ter o novo Top Gun, pra levar Tom Cruise, tapete vermelho, gente pendurada na porta tirando selfie. Faz parte do perfil daquele festival. Não tem jeito.

Aí entramos na questão do perfil e como a curadoria se encaixa nesse perfil e realmente vai ter de fazer algumas concessões para equilibrar.

N. B.: É esse tipo de festival mais geral, vai ter. Tem filmes de maior empenho de linguagem? Tem mostras paralelas, como Cannes que tem a Un Certain Regard, tem a Semana da Crítica, tem a Quinzena dos realizadores. Cada uma tem uma comissão independente, mas enfim o festival vai mostrar todos. Porque ele é grande, ele tem tamanho pra isso. E Gramado tem

essa preocupação mesmo. Tem que ter uns artistas da Globo para atrair patrocinadores e atrair público para as sessões. Vai ter que fazer um equilíbrio entre os filmes mais empenhados em termos de linguagem e os outros de grande público. Não tem jeito.

Falando de patrocínios, bom os festivais nacionais em sua maioria... Acho que se temos algum festival de cinema independente e que não precisa de leis de incentivo é difícil de encontrar.

N. B.: Olha, acho que não tem. Todos tem, mesmo nessa época terrível de Governo Federal inimigo da cultura, mas elas tem as leis de incentivo dos estados. O Cine Ceará tem as leis estaduais. Festival inclusive ibero-americano, traz filmes de Cuba, da América Latina. Sempre traz, tem uma ponte com a escola de cinema de Cuba, porque o diretor do festival estudou lá. Então é sempre muito interessante ter essa janela que o festival tem. Mas, em termos de financiamento, ele depende do plano dos editais estaduais e federais que também entraram. Mais restrito, mas entrou.

Essas políticas públicas, esses incentivos. Bom, estavas falando que acompanhastes a retomada e foi a festivais internacionais nesse período. Então é possível dizer que vivenciastes essas mudanças de festivais no Brasil. Estou olhando para os últimos 20 anos ou até mesmo 15 anos. E surgiram muitos festivais durante os governos Lula e Dilma.

N. B.: Nossa! Tudo que é cidadezinha do interior. Tem alguns festivais que inclusive sobreviveram. Tem um festival que terminou agora, Cine Taquary, em Taquaritinga do Norte, uma cidade do interior de Pernambuco. Tem um festival de curtas ligado a um projeto ecológico, o pessoal planta árvores lá todo ano. É uma coisa muito bacana. E é criação de público.

Aquele festival de Gostoso, em São Miguel do Gostoso no Rio Grande do Norte. Eu fui pra lá a dois anos atrás e puxa, é uma cidade muito interessante. Ao mesmo tempo que tem aquele turismo, pousada de franceses e alemães, tem também um assentamento do MST dentro da cidade. Você tá de carro, passou ali. E vende produtos orgânicos, inclusive para as pousadas. E tem uma escola, os meninos estudam cinema e produzem curtas pro festival todos os anos. Quer dizer, esse tipo de incentivo muda a perspectiva da cultura, da expressão local, regional. É importante para a identidade de um país. Para a educação. Estímulo para educação, o cara

fica com estímulo para ler, pra terminar o curso médio, fazer uma faculdade. Ele vê estímulo no estudo.

Muitos festivais são atrelados a um lugar. Gramado, Veneza, Cannes e inclusive em cidades muito pequenas no Brasil. E isso modifica de alguma forma aquela cidade. O festival ajuda a romper com algumas barreiras, parece que abre um portal para algumas cidades que não tinham como ver outros mundos.

N. B.: Os festivais costumam ter sessões gratuitas. Em Gostoso tem uma sala de cinema ao ar livre, na praia. E é grátis. A população vai, leva as crianças, senta nas cadeiras, na areia. É maravilhoso!

Muitos festivais entraram em dificuldade e tentaram segurar as pontas durante a pandemia. Estando longe, em Portugal, acompanhei muitos festivais online.

N. B.: Por outro lado, os festivais que viraram online durante a pandemia, tiveram um lado bom. Até o É Tudo Verdade teve que fazer isso. Mas teve um lado bom, a gente atingiu um público que a gente não atingia. Por exemplo, o É Tudo Verdade é São Paulo e Rio de Janeiro e sempre tem alguma itinerância de dois ou três estados, dependendo das parcerias daquele ano. E sendo online ele ficou nacional. Tem gente lá do Pará e do interior do Rio Grande do Sul que viu os filmes. Acho que virou uma obrigação os festivais continuarem híbridos. A Mostra também, o povo que não podia viajar pra cá, fazia como? Não assistia nada, né. O pessoal aí assistiu os filmes da Mostra e, claro, tem limite de sessões, tem aquela coisa toda, algo técnico que dá errado de vez em quando. Mas eu acho que foi um produto bom, sobrou aí que precisa ter uma parte aí que precisa ser online.

Se forçou uma modernização dos festivais. É interessante aí, pois não sei se aí aumenta a importância do curador, porque vai se continuar a fazer o mesmo processo curatorial igual, mas claro que algumas coisas vão ficar online. Queria olhar contigo isso do curador e esses festivais que vão começando a brotar e brotar durante esses governos. Será que podem estar atrelados a essas políticas públicas de mais incentivos para esse tipo de evento? Até porque temos um volume de produção que precisamos dar vazão a isso. Daria pra dizer que essas movimentações colocam o crítico e também curador colocam no centro de uma possibilidade, de uma oportunidade de trabalho?

É tem isso mesmo, porque os festivais aí na época áurea dos governos Lula e Dilma, eles foram mesmo plataformas de exibição para os filmes brasileiros e não raro tinham editais ligados a eles, para produção de filmes, às vezes só curtas e não só. E foi também formação de público. O festival tem uma função enorme na formação de público. Porque o cinema brasileiro ainda é muito desconhecido do público brasileiro. Muita gente não vê filme brasileiro às vezes por preconceito. Porque a briga pelas salas convencionais é aquela coisa... O Batman vai entrar em 5 mil salas e como você vai brigar com isso? É difícil. O streaming é uma plataforma. Tem plataformas que só mostram filmes brasileiros e gratuitos. Aqui em São Paulo tem a SPCine, que é da prefeitura, e o Itaú Cultural Play, que também só mostra filmes brasileiro. E isso é muito importante. E tem uma oportunidade da curadoria nesses espaços também.

Achei interessante que tu comentaste que participas de materiais impressos desses eventos de mostras e festivais.

N. B.: É tem instituições como SESC e CCBB e eles sempre produzem materiais sobre as mostras. Recentemente eu fiz um texto sobre a Sofia Coppola que vai para uma mostra aqui em São Paulo pro SESC Santana. Um texto pequeno e tal, mas mostrando o lugar que ela ocupa no cinema atual. Saber porque ela é importante. Tinham os filmes mais importantes dela lá. A gente tem esse mercado de trabalho sim. O CCBB faz muitos catálogos das mostras e costumam pedir textos para os críticos também. É um outro trabalho que a gente faz.

A curadoria surgiu em 2006 pra ti, no É Tudo Verdade, mas fazendo isso tu encara que tem uma motivação? O que te motiva na curadoria profissionalmente?

N. B.: Existe uma curiosidade da descoberta. Porque muitas vezes você vai ver uma obra nova de diretores que você já conhece, admira. E tem as descobertas. Às vezes você descobre pessoas muito novas e que você nunca ouviu falar. E isso eu acho que é muito estimulante. Tanto a função do crítico quanto do curador, se ele perder a paixão por aquilo, aí é um tormento. Ver um filme atrás do outro e não ter nenhum estímulo emocional e intelectual, aí você morreu para aquilo. Aí tem que procurar outra coisa.

Dirias que esse lado da curadoria, assim como a crítica, está muito relacionado com a cinefilia?

N. B.: Acho que está. Porque você passa a acumular um conhecimento maior sobre aquela área que você está fazendo curadoria. Isso reforça sim a tua bagagem de cinéfilo, né. E que você já tem. Você vê um monte de filmes. A maioria das pessoas pensam que a gente é meio doente, né?

Agora uma derradeira pergunta. Tu achas que é possível exercer em algum momento apenas curadoria? Apesar do que já havíamos comentado da regularidade de um festival atrás do outro, o É Tudo Verdade ocorre somente durante alguns meses do ano pra ti.

N. B.: Alguns meses por ano e a Mostra quando eu faço também são alguns meses por ano. Acho que talvez seja possível, mas até o momento não foi possível pensar nisso. Você precisaria ser curador de vários festivais durante o ano e não acho muito viável. No contexto que a gente está vivendo, não.

Você sabe que tem festivais brasileiros que não tem assim propriamente uma curadoria. Os diretores dos festivais fazem tudo, acumulam tudo. Até por causa da verba. Não vou dizer que é só por querer concentrar todo o poder. Mas teve restrições de verbas sérias nos últimos tempos. O ideal é que não seja assim, o diretor do festival tem decisões a tomar e que ele tem que tomar. Mas dentro do mercado brasileiro, o mercado cultural, como é organizado a curto prazo eu acho difícil pensar nisso.

O mercado brasileiro cultural é o acúmulo de funções.

N. B.: Você atira para vários lados, você faz um monte de coisas. E como o mercado é muito cheio de gente, tem muita concorrência, fragmenta muito as oportunidades. Então, não vejo essa possibilidade a curto prazo.

São frentes também de pensar o profissional e o trabalho desse curador. E tem muito que acontece no meio da crítica que é fazer pelo amor, o amor pela arte, pela cinefilia.

N. B.: E tem um pouco isso. Também existe por parte de certos festivais e instituições, uma falta de conhecimento do trabalho que dá um texto. Tem gente que acha que você vai produzir um texto sobre Coppola e você não vai cobrar nada. Não! Tem a minha história, minha bagagem, meu tempo. Como assim vou sentar, produzir um texto e não vou ganhar nada. Não tem isso. E tem caras que chegam a fazer esse tipo de proposta, viu?

Tem um “valor simbólico”.

N. B.: Sim! E, às vezes, principalmente o crítico de cinema jovem acha que é vantagem. “Ah, legal! Eu vou fazer e vou circular o meu nome. Da outra vez ele vai me pagar.” Não, da outra vez ele não vai te pagar. Ele vai querer que você faça de novo. Quando algum crítico jovem me pergunta isso eu falo: Não faça! Porque na próxima vez ele vai querer de novo, você está acostumando mal uma pessoa que não é profissional.

Por que às vezes até acontece. Ano passado um festival do nordeste me pediu um texto para um catálogo e uma participação numa live, porque eles não tinham muita verba. Mas ok, eles me pagaram o que eles tinham e eu fiz. Não é uma desonestidade, é uma restrição de verba. Se eu quiser fazer caridade, eu vou escolher um projeto social. Tem um clube de cinema aqui de Capão Redondo, os meninos lá da periferia que querem que eu vá lá falar sobre cinema e eu acho que é um projeto importante eu vou e não vou cobrar, porque eles não têm o dinheiro pra me pagar. Não vou fazer algo para uma mostra do CCBB de um cara que tá ganhando grana do CCBB e não vai me pagar pelo catálogo. Aí me desculpa, divide aí a sua verba que eu sei que você ganhou para fazer.

Eles acham que a gente é máquina de produzir texto. Esse negócio de valor-hora eu aprendi a calcular com uma amiga minha que trabalha com assessoria. Ela fala assim, que quando ela vai fazer um trabalho para alguém, um cliente, ela faz um orçamento e pensa quantas horas de trabalho aquilo vai te dar. Eu nunca tinha pensado nisso. Você vem pra mim e “faz um texto sobre a Sofia Coppola”, você acha que eu vou fazer aqui da cabeça? Eu vou pesquisar, eu vou reler as críticas que eu escrevi sobre esses filmes, eu vou pensar na vida dela. Vou fazer uma pesquisa mínima. Isso vai me custar um tempo. Produzir um texto, ler e reler. Várias vezes. Adaptar pro tamanho que eles querem. Acham que é assim? Aparece feito? Não, né.